



Anmerkungen.

Anmerkungen.

1) Dieß ist eine ziemlich lange Melodie, und hat 10 Sätze. Weil wir hier bald diesen, bald jenen Satz anführen werden, so habe zu Anfang eines jeden Satzes eine Zahl gesetzt, um den angeführten Satz bald finden zu können. Die Melodie selbst geht ziemlich hoch, und hat eine Vndecimam in ambitu (nemlich einen Sprengel von elf Tönen, vide den ersten Theil II. Abschn. Cap. XVII. hin und wieder), sie geht von \bar{a} bis \bar{f} . Dergleichen Lieder sind aber nicht vor alle Hälse, und schicken sich nicht gut in einer grossen öffentlichen Gemeinde.

1) Was die Zahlen zu Anfang eines Satzes bedeuten.

Die Melodie hat eine Vndecimam in ambitu.

2) Die Ton-Art *e moll* hat zwar mit *g dur* gleiche Vorgezeichnung (vide Cap. II. § 20.), weil sie aber seltener als *g dur* vorkommt, so bleibt sie einem Anfänger wol ein wenig fremder; das *dis*, welches darin vorkommt, verursacht ihm ein wenig Beschränkung. Es ist sonst eine liebliche Ton-Art. Was die Ausweichung dieses Liedes betrifft, so ist der 4te und 5te Satz in *g dur*, der 6te Satz schliesst in *d dur*, und im 7ten Satz ist *e moll*. Das *e moll* aber lässt sich doch nach *g dur* und *d dur* wieder hören, im 7ten und 8ten Satz. Dabei wir denn anmerken, daß es eben nicht nöthig ist, nicht eher wieder in die Anfangs-Ton-Art zu gehen, als am Ende des Stücks: nem, es kam ein Einschnitt oder Lied in Eine oder mehrere Ton-Arten auszuweichen, und darauf wieder in seine Haupt-Ton-Art kommen, und darnach aufs neue wieder in andere Ton-Arten auszuweichen, und darauf endlich im letzten Haupt-Ton-Art schließen. Der 9te Satz, der in *e moll* ist, wird einem Anfänger wegen des Semiton-

2) *e moll* schwerer als *g dur*.

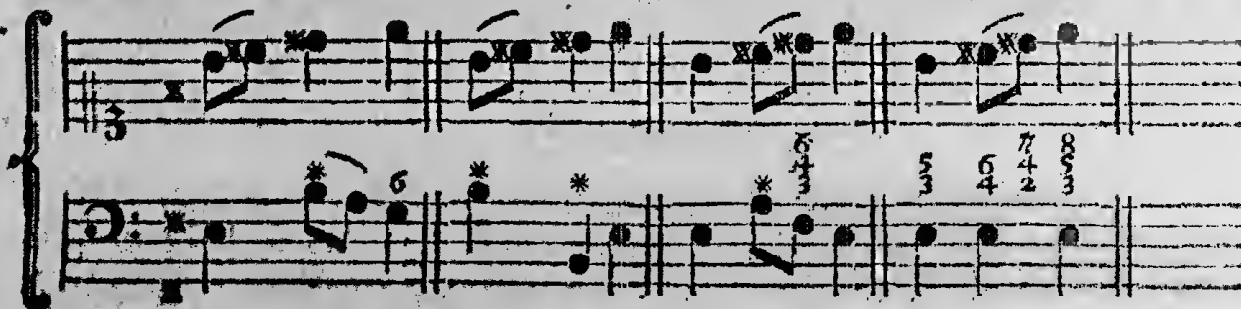
Von der Ausweichung dieses Liedes.

unterwärts zu *b*, nemlich *ais* (auf unserm Clavier *b*) am fremdesten vorkommen.

Einwurf,
om Herauf-
gehen der
moll-Töne
on der Quinte
bis zur
Octave.
Beantwortung.
Die Quarte
ines moll-
Tones liebet
ie Terzie mit
or.

3) Es ist Cap. II. §. 21. gesagt worden, daß die moll-Töne anders herauf als herunter gingen; als hier müßte *e* moll von *b* nach *e* durch *ais* und *dis* gehen: wir finden aber im ersten und letzten Satz unserer Melodie, daß der Gang von *b* nach *e* durch *c* und *a* geschehen; wie ist diß anzusehen? Antwort: Es ist hier kein eigentlicher Durchgang von *b* nach *e*, sondern der Durchgang fängt erst von *c* an, weil im Bass *a* zu *c* steht, und also wieder einen aparten Griff bedarf. Nun hat man die Regel: daß die Quarte des moll-Tones (als hier ist *a* eine Quarte zu *e*, als der Ton-Art, worin sich der Satz aufhält) ordentlich die Terzie minor über sich haben muß. Sollte hier aber ein Durchgang gelten, durch die grosse 6 und grosse 7; so müßte Discant und Bass etwa so stehen:

Exempel, von
er 5 zur 8
inzu gehen.



bb hier nicht
arolder ge-
andelt wor-
m.

Wir wissen ferner aus dem IIten Capitel, daß die moll-Töne im Herunter gehen die kleine 7 und kleine 6 haben; jedoch haben wir daselbst §. 22. auch gesagt: daß man, wenn man nicht weiter als bis zur Quinte herunter gehen wolte, alsdenn durch die grosse Septime und grosse Sexte beides im Discant als Bass herunter zu gehen hätte. Der 2te Tact des achten Satzes scheint hiewider zu handeln, wo ich durch die kleine 7, *d*; und durch die kleine 6, *c*, zur Quinte von *e*, nemlich zu *H*, gehe (daß das *c* noch erst ins eingestrichene *c* gesprungen, verursachet hier keine Ausnahme); allein die ganze Rede betrifft nur die durchgehende Noten, dergleichen hier aber nicht sind, indem ja eine jede Note ihre besondere Ziffer hat, folglich ist hier kein durchgehender Gang nach *H*. Jedoch kan man auch alsdenn, wenn eine jede Bass-Note ihre besondere Ziffer hat, durch die grosse 7 und grosse 6 zur Quinte herunter gehen, als:

Antwort dar-
auf.
Anmerkung.



Diß

Dies ist auch die Ursache, warum beym Schlusse des 7ten und 8ten Satzes, bey *dis* *h* die durchgehende Note *cis* und nicht *c* seyn muß, denn von *dis* nach *c* wäre eine Secunda superflua.

4) Im 4, 6, 7 und 8ten Satz finden wir die Art von Vorschlägen, wovon Cap. XIII. §. 22. schon etwas erwähnt worden, wodurch die folgende Note vorher angeschlagen wird: hiedurch wird die Melodie fließender und zusammenhängender, als wenn man solche weglassen würde. Bey heruntergehenden Terzien-Sprüngen, als hier im dritten Satz bey *h* *g*, kan man das *a* nach dem Sexten-Griff zu *dis* durchgehen lassen, oder allein nachschlagen; oder man kan auch *a* zum Vorschlag zu *g* nehmen, da denn *a* *g* zwey Achtel werden, und zu *e* der Griff 43 käme (hiebey gedenke man, was Cap. II. §. 7. und 9. von der kleinen Quarte gesagt worden). Nun ist auch noch eine dritte Art, manierlich mit Terzien-Sprüngen umzugehen: man schlägt nemlich aus dem gehabten Griff den Ton nach, welcher einen Grad niedriger ist, als die folgende Note der Ober-Stimme. Dergleichen Manier findet man nun im Hallischen Gesang-Buch auch viel; eine solche Veränderung nun macht eine Melodie sehr gefällig. Ich will einige Sätze zur Einsicht und Nachahmung hersetzen.

Exempel vom Nachschlagen eines Tones aus dem eben gemachten Griff.

1) N. 816. 2) ibid.

3) N. 866. 4) 438.

5) 468. 6) 572.

7) 406.



Anmerkun-
gen.

Im ersten Exempel kommt diese Manier zweymal vor: nach dem Griff zu *H* schläget die Ober-Stimme das *fis* nach (statt der durchgehenden Note *a* zwischen *h* & *g*) und nach dem Griff zu *A* wird die Quinte zu *A*, nemlich *e*, allein nachgeschlagen. Das dritte Exempel hat einen Quinten-Fall, da lassen sich nun die durchgehenden Noten nicht gut mitnehmen, der Vorschlag von unten zu *e*, und zwar an dem vorigen *d* gehängt, klinget hier gut. Im andern Tact dieses Exempels ist bey *a* & *g* ein Durch- oder Hingang zu *fis*. Darauf folget zu *a* der Vorschlag von unten mit *as*. Es ist meinem Zweck entgegen, mich hier weitläufiger einzulassen, sondern es ist nur deswegen hauptsächlich von mir geschehen, damit einer wisse, daß er nicht nöthig habe, zu solcher Art Noten wieder einen Griff anzuschlagen, sondern diese Noten werden nur allein nachgeschlagen. Es dienet aber auch zum manierlichen zweinstimmigen Spielen der Lieder, indem man dergleichen Art Noten bey den Melodien, wenn man sie schlechtweg ausgesetzt antrifft, selbst zur rechten Zeit weiß anzubringen; man spiele die Melodien des Hallischen Gesangbuchs fleißig, da findet man, sonderlich in den neuen Melodien, dergleichen Nachschläge auf allerley Art. Wer das neue Wernigerodische Choral-Buch besizet, wird auch in diesem Stücke bey manchen Melodien sein Vergnügen finden, und daraus profitiren können.

1) Vom Ueberschlag.

Besser ist der Vorschlag.

5) Im 3, 4, 7 und 8ten Satz haben wir einen Ueberschlag, nemlich da *a* nach *e* und *fis* nach *e* geschlagen wird. Dergleichen Ueberschläge sind nun zwar noch sehr gebräuchlich, und kommen bey den Hallischen Liedern auch oft vor; allein der Herr Bach gibt ihnen in seinem Tractat vom Clavierspielen pag. 70. kein sonderlich Lob, er recommendiret an deren Statt die Vorschläge, die hier im 3 und 4ten Satz statt der Ueberschläge auch gut könnten gemacht werden, da denn das *e* ein Viertel bliebe, *a*, als der Ueberschlag fiel gar weg, und *fis* bekäme an *e* einen Vorschlag, also, daß *g* im Bass alsdenn 43 über sich hätte, also:



6) Im Bass kommen hier verschiedene Terzien-Gänge, da die durchgehende Note kan gemacht werden, als Satz 4, 5, 6 und 7. Im 2ten Satz stehet im Hallischen Gesangbuch der Terzien-Sprung ge: ich habe ihn aber hier durch einen Vorschlag angefüllt, also, daß hier nun g ein Viertel geblieben, und fis e sind zwey Achtel geworden; diß habe gethan, um Gelegenheit zu haben, dem Liebhaber eine so genante Wechsel-Note zu zeigen, und mich ein wenig dabey aufzuhalten. Es wird zu diesem fis nun gleich der Griff, der zu e eigentlich gehöret, angeschlagen. Wer nun diesen Griff zu e, nemlich $\bar{h} \bar{s} e$, zu fis lange halten wolte, denn würde er hart genug klingen, allein das e, wozu der Accord eigentlich gehöret, folget sein bald nach, und denn klinget alles wieder gut. Dergleichen Noten nun heißen cambirende oder Wechsel-Noten; wovon der Herr Sorge im ersten Theil seines Vorgemachs Cap. 15. p. 49. folgendermaßen erwähnt: „Die Lehre vom Haupt-Accord erfordert auch die Wissenschaft der so genannten cambirenden oder Wechsel-Noten, da man, um den Sprung einer Terz zu erfüllen, eine Note setzt, die zwar nicht consoniret, aber doch einer Melodie gar anständig ist, zu welcher in der rechten Hand dasjenige muß geschlagen werden, was zu der gleich drauf folgenden Note einen Haupt-Accord ausmacht.“ Und im andern Theil pag. 87: „Es kommen oft Wechsel-Noten vor (Note cambiate), da die rechte Hand den Sexten-Accord vorausnehmen muß.“ Wir wollen ein wenig zeigen, wie solche Wechsel-Note würde beziffert werden müssen, welche, an statt ohne Griff durchzugehen, den Griff der folgenden Note annimmt, und da die folgende Note, wozu eigentlich der Griff gehöret, durchgehet, siehet man daraus, wie diese Noten gewechselt haben, und deswegen Wechsel-Noten heißen. Wenn man den Griff, der eigentlich dazzu angeschlagen wird, mit Ziffern wolte anzeigen, wie denn oft geschieht, da müßte nun über fis $\frac{7}{2}$, und über H $\frac{1}{2}$ stehen; wolte man im 4ten Satz zwischen a fis das g zum Vorschlag zu fis nehmen, so kämen wieder Wechsel-Noten heraus, und müßte alsdenn zu g geschlagen werden, was zu fis gehöret, nemlich $\bar{c} \bar{a} \bar{a}$, damit man nun zu g diesen Griff gleich anschlüge, so müßte $\frac{2}{2}$ drüber stehen. Weil

6) Terzien-Gänge im Bass, ausgefüllt.

Von Wechsel-Noten, oder der Cambiate.

Es entstehen fremde Ziffern, wann solche Wechsel-Noten beziffert werden.

Doppelte Art nun beides zuweilen geschieht, nemlich daß man der Haupt-Note die Ziffer zu beziffern, da entweder die Wechself-Note keine oder eine fremde Ziffer hat.

Exempel da-
von.



Was durch
Rückungen
zu verstehen.

Stark bezif-
ferte Bässe
machen den
Anfängern
bange.

Kaufmann
hat viele Bäs-
se gut bezif-
fert.

Man findet oft, daß man in diesem Fall dergleichen fremde Ziffern dar-
über schreibt: das läßt denn gewaltig bunt, und ein Anfänger denkt,
Wunder! was für schwere und unbekante Griffe das seyn müssen. Hat
er denn alles mit Mühe zusammengesuchet, so steht er, daß es nichts an-
ders, als ein ihm bekannter Griff zur folgenden Note ist. Oft wird der-
gleichen noch wieder auf eine andere Art vorgetragen, nemlich durch Rück-
kungen (wie man zu sagen pfleget) da eine Bass-Note gegen der Dis-
cant-Note zu früh von ihrer Stelle rückt, oder da der Discant gegen
den Bass zu früh wegrückt, oder da beyde Stimmen in einer Folge rü-
cken, und nicht recht zusammen kommen; dadurch werden dann oft, son-
derlich wenn die durchgehenden Noten in den Mittelsstimmen auch durch
Ziffern bemerkt werden, die Bässe sehr mit allerley Ziffern besäet, die
einem Anfänger bange machen sollten. Im Kaufmannischen grossen Wer-
ke, betitult: Harmonische Seelen-Lust, findet man viele dergleichen
Bässe, worüber man oft eine schwere Menge Ziffern erblicket, die auch
eben nicht für Anfänger gehören: wer aber schon geübet ist, den kan dies-
ses Werk und solche Art Bässe weiter bringen. Zur Probe wollen wir
einige Sätze, worin Rückungen vorkommen, hersehen; im Buche selbst
sind zwar die Griffe nicht ausgedruckt, ich will sie aber zur Einsicht drü-
ber sehen.

N. 17. Ach Gott vom Himmel 2c.

Einige Pro-
ben daraus.

Handwritten musical score for N. 17, 'Ach Gott vom Himmel 2c.' The score is written on two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a 3/4 time signature. The bottom staff is in bass clef with the same key signature and time signature. The music consists of a series of chords and single notes. Above the bottom staff, there are several numbers indicating fingerings: 3, 2, 6, 6, 3, 2, 6, 7, 6, 4. There are also asterisks (*) above some notes in both staves.

N. 9. Helft mir Gottes Güte 2c.

Handwritten musical score for N. 9, 'Helft mir Gottes Güte 2c.' The score is written on two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a 3/4 time signature. The bottom staff is in bass clef with the same key signature and time signature. The music consists of a series of chords and single notes. Above the bottom staff, there are several numbers indicating fingerings: 6, 5, 6, 5, 6, 5, 6, 6. The word 'etc.' appears at the end of both staves.

Dritter Satz dieses Liedes.

Handwritten musical score for the third part of the song. The score is written on two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a 3/4 time signature. The bottom staff is in bass clef with the same key signature and time signature. The music consists of a series of chords and single notes. Above the bottom staff, there are several numbers indicating fingerings: 3, 2, 6, 2, 6.

N. 4. Ach Herr mich armen Sünder 2c.

Handwritten musical score for N. 4, 'Ach Herr mich armen Sünder 2c.' The score is written on two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 3/4 time signature. The bottom staff is in bass clef with the same key signature and time signature. The music consists of a series of chords and single notes. Above the bottom staff, there are several numbers indicating fingerings: 6, 6, 6, 6, 6, 6, 6, 6.

N. 34. Wir glauben all: 2c.



Wir wenden uns wieder zu unserer Melodie; sonst wären dergleichen Art Bässe leicht zu erläutern und zu zergliedern, wir dürfen uns aber an-
 iesto nicht länger dabei aufhalten. Im 9ten Satz unsers Liedes können die
 Terzien-Sprünge, bey *Hd fis*, mit durchgehenden Noten ausgefüllt werden.

7) Warum
 hier die 8 bey
 dem Sexten-
 Griff wegge-
 blieben.

7) Was die Octave bey'm Sexten-Griff allhier betrifft, so bleibt
 sie, so oft die 6 über *dis* steht, weg; wie auch im 9ten Satz bey *Ais*,
 weil ein fremd Kreuz nicht darf verdoppelt werden (vide Cap. X. §. 8.
 in der 3ten Anmerk.). Im 4ten Satz bey *b*, im 6ten bey'm ersten *fis*,
 im 7ten bey *g*, im 8ten bey *d* und *c*, und im 9ten Tact bey *d* muß allent-
 halben die Octave wegbleiben, welches der motus rectus verursacht,
 bloß im 8ten Satz bey *d* erlaubt motus obliquus es nicht. Im 5ten
 Tact, wo die Wechsel-Noten sind, folgen zwey Sexten-Griffe nachein-
 ander, nemlich über *A* und *H*, da die Octave bey *A* wegbleiben kan.
 Es kan aber die 6 verdoppelt werden im 3ten Satz bey *dis*; im 6ten Satz
 bey *fis*, im 7ten Satz bey *g*, und im 9ten Satz bey *d*. Man nimt aber
 zum Sexten-Griff bloß die Terzie im 4ten Satz bey *H*, im 8ten Satz bey
dis, und im 9ten Satz bey *dis* und *Ais*.

8) Wie statt §
 die 7 stehen
 könnte.

8) Weil § mit der 7 sehr verwandt, und ihr ganzer Unterscheid nur
 durch eine Vertwechslung der Stimmen entstehet, so könnte hier statt § im-
 mer die 7 genommen werden; es verstehet sich aber von selbst, daß, wenn
 diese beyde Griffe sollten verwechselt werden, alsdenn dieselbe Bass-Note
 nicht

nicht bliebe, sondern daß der Baß im 3 und 4ten Saß statt *fis*, *d*, im 5ten Saß statt *c*, *A* und im 6ten Saß statt *g*, *e* haben müßte. Und eben so könnte man auch im 2ten Saß, da *d* die 7 hat, *fis* mit *g*, oder *a* mit *f* nehmen. Ich zeige dieses nur an, um einen Liebhaber an dem, was Cap. XII. §. 7. 8. 16. gezeiget worden, wieder zu erinnern.

9) Eben also hätte hier auch der reine Accord mit dem Sexten-Griff, und dieser mit jenem können verwechselt werden, weil die 6 doch aus der Verwechslung der Stimmen eines reinen Accords entstehet (vide Cap. XII. §. 11. 12.), als da hätte nun statt eines reinen Accordes der Sexten-Griff stehen können im ersten und letzten Saß, wenn ich statt des andern *e*, das *g* im Baß genommen hätte, im 7ten Saß könnte man statt *H dis* mit der Sexte nehmen, öfterer hätte man hier statt des reinen Accordes den Sexten-Griff nicht nehmen können, oder es würden Discant und Baß gar zu oft Einen Ton gehabt haben. Hinwiederum hätte statt des Sexten-Griffs hier auch ein reiner Accord stehen können, als im dritten Saß hätte statt *dis*, *H* mit der Tergie major stehen bleiben können, und eben daselbst hätte statt *e* mit der 6, auch ein reiner Accord zu *e* gelten können. Weiter hätte der reine Accord statt des Sexten-Griffs stehen können, wenn man im 4ten Saß statt *bg*; im 6ten Saß statt *fis d*; im 8ten Saß statt *dis H*; und im 9ten Saß statt *Ais Fis*, und statt *d H* genommen hätte. Dieses habe wiederum nur angeführet, um einem Liebhaber eine Anzeige zu thun, woher es komme, daß der Baß eines Liedes variiren kan, wie denn hier der 7te und 8te Saß im Discant einerley ist, der Baß aber im 8ten Saß geändert worden; sonstn spielet man freylich den Baß so, wie er zum Liede stehet.

9) Wie statt eines reinen Accordes ein Sexten-Griff,

und statt des Sexten-Griffs ein reiner Accord zu machen.

Eine Melodie kan vielerley Bässe haben.

10) Im 4ten Saß haben wir im Baß hinter \bar{c} einen Punct, deswegen wird nun bey \bar{g} im Discant nochmals ein Griff zu \bar{c} angeschlagen; weil aber die linke Hand der rechten so nahe ist, so kan die rechte nur zwey Töne, nemlich \bar{g} anschlagen, das *b* im Baß aber schläget allein nach.

10) Punct im Baß und andere Kleinigkeiten.

Im 9ten Saß ist *e* im Baß ein halber Tact, und der Discant hat zwey Viertel dazu, deswegen wird hier der Accord zu *e* zweymal angeschlagen, einmal mit der Quinte, hernach mit der Octave oben.

11) Wir finden hier auch 76 ein paarmal vor der Schluß-Note eines Sazes, nemlich im 2ten und 8ten Saß. Im 2ten Saß kan zur 7ptimen nun die 5 wohl mit der 3 dazu genommen werden, weil doch der ganze Septimen-Griff schon vorhergelegen: man kan aber auch nur bloß die 3 dazu nehmen, da denn die rechte Hand sehr bequem einen Triller auf die nachschlagende 6 machen kan, der sich hier sehr schön schicket. Im 8ten Saß kan bey der 7 die Tergie \bar{c} verdoppelt werden.

11) Vom 7ptimen-Griff.

12) 7 nach
der 8.

12) Weil nach der Octave, die sich vor der Schluß-Note hören läßt, die Septima minor gut kan nachgeschlagen werden, wie Cap. XIV. S. 5. gezeigt worden; so kan solches allhier auch geschehen, Satz 1, 5, 6, 9 und 10. Nun ist es Zeit, weiter zu schreiten.

Das andere
Lied aus
a moll.

S. 2. Jetzt wollen wir eine leichte Melodie nehmen, weil doch noch einige Septimen drin vorkommen.

N. 2. Jesu, als du erstlich kamest 2c. Num. 30.

Anmerkungen.

1) Diß ist nun eine leichte Melodie, und auch aus einer leichten Anmerkun-
 Ton-Art, nemlich *a moll*. Der zweyte Satz kommt bald in *c dur*, wor-
 in der dritte Satz auch bleibt; der 4te und 5te Satz ist wieder *a moll*. 1) Von der
 Hier trifft also ein, was im vorigen Sphio in der 2ten Anmerkung gesagt Ausweichung.
 worden, nemlich daß eine Melodie ihre vorige Haupt-Ton-Art wohl wie-
 der nimmt, und darnach wieder ausweicht. Der 6te Satz ist aus *c moll*
 (vide Cap. XIII. §. 30.). Der 7te Satz fängt in *a moll* an, kommt aber
 bald wieder in *c dur*, und schließet auch darin; der letzte Satz ist erst *c dur*,
 und schließet in *a moll*; weicht also dieses Lied aus in quintam moll und
 tertiam dur, vide Cap. XIII. §. 28. 29. 30. So lange nun eine Me-
 lodie *gis*, und so lange die Baß-Note *e* die Terzie major oder ein * über
 sich hat, so lange spielt oder moduliret man in *a moll*, denn *gis* ist das
 Semitonium unterwärts zu *a*; so wie *dis* das Semitonium unterwärts zu
e ist, wie im 6ten Satz vorkömmt. Im dritten Satz finden wir über *A*
 ein * unter der 7. Diß * zeigt Tertiam maiorem zu *A*, nemlich *as* an;
 weil nun *cis* das Semitonium unterwärts zu *d* ist, so möchte man denken,
 es käme die Melodie in *d moll*; allein, weil sich das *cis* gleich bey *c*, wor-
 über die Sexta minor naturalis stehet, wieder verlieret, so ist diß nichts
 anders, als eine kleine zierliche Neben-Ausweichung, die nur das einzige
d angehet. Hievon beliebe man Cap. X. §. 4. die letzte Hälfte der ersten
 Anmerkung nachzusehen. Eben so ist es mit dem * über *d* im 5ten Satz
 bewandt, und gilt das *fis* nur dem einzigen *g*, und das * über *A* allein
 dem folgenden *e*. Sonst sehen wir hier im 4ten Satz auch, wie *a moll*
 durch *fis gis* hinauf gehet. 2) Eine kleine stelli-
 che Neben-
 Ausweichung.

2) Wir haben Cap. X. §. 8. in der dritten Anmerkung die Regel
 gegeben: „Wenn eine Baß-Note ein fremdes * oder erhöhendes * vor
 sich hat, so findet man darüber gemeiniglich eine 6.“ Bey diesem
 Sexten-Griff nun wird die Octave nicht mitgenommen, sondern man
 verdoppelt alsdenn entweder die 6, oder 3, oder es wird auch nur bloß die
 3 dazu genommen. Solches finden wir nun hier im 4ten Satz bey *fis*
 und *gis*, deswegen bleibt hier nur die Octave weg. Die Verdoppelung
 der 6 geschieht hier bey *gis*; bey *fis* wird nur die 6 und 3 einfach genom-
 men, und Alt und Tenor haben den Unisonum. Zweymal nach der Rei-
 he geschieht die Verdoppelung nicht. Man sehe die angeführte Stelle im
 Xten Capitel noch einmal nach, denn diese Regel trifft sehr oft ein.
 Sonsten kan hier die 8 bey den übrigen Sexten-Griffen mitgenommen
 werden. 2) Ein fremd-
 * über *ab*
 fremd * hat
 die 6.

3) Wir finden hier auch 65 und 56, wovon Cap. XIII. §. 13. nach-
 zusehen. Im dritten Satz stehet über *d* 56, daher wird erst zu *d* ein und 56,
 reiner

Vom Liegen-
lassen der
Töne.

reiner Accord angeschlagen, welches die *s* anzeigt, und hernach schläget man die Sexte zu *d*, nemlich \bar{h} , allein statt der *ste a* nach, und $\bar{f} \bar{a}$ bleiben so lange liegen. Im ersten Satz stehet im Bass zweymal *d* nach einander in Viertel; hier wird nun die *s* nicht alleine nachgeschlagen, sondern es wird der ganze Accord zu *d* (welcher hier durch die *s* angezeigt wird), aufs neue wieder angeschlagen: wäre aber statt dieser beyden Viertel das *d* ein halber Tact, so schlage die Quinte zu *d*, nemlich \bar{a} , nach, und die im Sexten-Griff vorhanden gewesene andere Töne $\bar{a} \bar{f}$ blieben liegen, und wären auch halbe Tacte. Wenn man aber auf einer Orgel oder Positiv spielt, so kan auch in diesem Fall, wenn der Bass zwey Viertel hat, $\bar{a} \bar{f}$ liegen bleiben, weil auf einem Orgel-Werke die Töne so lange klingen, als man die Tasten niedergedrückt hält; mit einem Clavier oder ihm ähnlichen besänteten Instrumente hat es eine andere Bewandniß, da verlieret sich der Ton nach dem Niederschlage bald, und ist deswegen bey langsamen Noten aufs neue anzuschlagen.

4) Diß kan
auf einer Or-
gel oft gesche-
hen.

4) Es ist zu merken, daß man auf der Orgel mehr Bindungen machen, oder Töne, die aus dem vorigen Griff wieder zum folgenden Griffe gehören, liegen lassen kan, selbst bey langsamen Noten. Nun findet man oft, daß bald dieser, bald jener Ton der Mittellstimmen zu dem folgenden Griff liegen bleiben, oder gebunden werden kan, dadurch denn das zusammenhängende singende Wesen der Orgel hervorgebracht wird. Denn von diesen Tönen ist hier die Rede nur, nicht aber vom Ton der obersten oder Discant-Stimme, denn derselbe wird so oft aufs neue angeschlagen, als er im Discant ausgeschrieben stehet; wie denn hier in den ersten 5 Sätzen Ein Ton öfters zweymal nach einander vorkommt. Es muß zwar auf einer Orgel nicht gedudelt, aber auch nicht als auf einem Flügel (Clavichymbel) gespielt werden, sondern man muß wissen die Vorzüge dieses so vollkommenen Instruments auf eine geschickte Art zu gebrauchen und hören zu lassen. Ich liebe es nicht, wenn einer die Orgel gleich einem Clavichymbel bespielt, und darauf hacket, hauet, reisset, schläget, stoffet, und immer abgebrochener Weise (staccato) darauf herum spielt, oder oft gar so tobet, daß einem Organisten, dem das Orgelwerk anvertrauet worden, und dessen Sorge dahin gehet, seine Orgel in gutem Stande zu erhalten, oft angst und bange genug werden kan bey dem Spielen solcher Leute, die die Structur der Orgel nicht kennen, und nur zur Ostentation oder Pralerey darauf spielen, als hätten sie, ich weiß nicht welch eine unverderbliche Maschine unter Händen. Weil das Choral-Spielen, der Organisten Haupt-Werk ist, und ihnen zu Dienst sonderlich der erste Abschnitt meines Werks auch abgefaßt worden, so werde am Ende desselben ein ihnen eigentlich angehöriges Capitel, von den Orgel

Orgelspielen
muß nicht wie
auf einem Flü-
gel geschehen.

Orgel und deren Bespielung anhängen. Nun wieder zu unserer Melodie.

5) Wir finden hier im dritten, sonderlich aber im 4ten und 5ten 5) Vom Septimen-Griff, auch den Septimen-Griff. Im dritten Satz ist die 7 über *A* mit der Terzie major; hier kan nun die Quinte, weil die Septima oben liegt, dazu genommen werden, *motus contrarius* gibt alle Freyheit dazu. Im 4ten Satz haben wir den Septimen-Griff zweymal nach einander, nemlich über *b* und *e*; weil bey *b* das *a*, als eine Terzie zu *b*, oben lieget, so kan hier die Octave am besten dazu genommen werden. Wer hier die Quinte dazu nehmen wolte statt der Octave, der müßte *quintam perfectam* *f* dazu nehmen, oder die Tenor-Stimme bekäme im folgenden Griff eine übergrosse Secunde (*Secundam superfluum*) von *f* nach *g*; man machte nun zwar keine verbotene Quinten, wenn man zum Septimen-Griff zu *b* die Quinte *f* nehmen würde; allein es bekäme die Septima ihr Recht nicht, denn sie muß, wie gesagt, in derselben Stimme, worin sie gelegen, liegen bleiben, und auch darin unter sich resolviren; und ihrer Präparation und Resolution. im vorigen Griff hatte der Tenor *a*, als welches die 7 zu *b* ist, deswegen muß nun der Tenor das *a* auch behalten, und im folgenden Griff einen Ton niedriger gehen; wer nun zu *b* die Quinte *f* genommen hätte im Tenor, als der untersten Mittelstimme, der hätte dem Alt die Septime zu *b*, nemlich *a*, gegeben, und daran nicht recht gethan; denn obgleich die Resolution, die in *g* geschieht, wieder in der Tenor-Stimme käme, so wäre es doch eine unrichtige Verwechslung der Stimmen, wofür sich ein Liebhaber des General-Basses, der sich gerne gründlich informiren will, hüten muß. Dahero schicket sich nun die Octave bey dem Septimen-Griff zu *b* am besten, denn alsdenn bleibt die Septima in der Stimme, darin sie gelegen, und resolviret auch darin. Wolte man aber in der Tenor-Stimme die Quinte *f* nachschlagen, und *a* aufheben, so wäre diß eben allhier nicht unrecht, sondern diß *f* bekäme alsdenn die Gestalt einer durchgehenden Note, und thäte keinen Schaden, die Resolution geschähe doch wieder im Tenor. Bey dem Septimen-Griff zu *e*, mit der Terzie major, lieget die Septima oben, deswegen kan die Quinte *a* dazu genommen werden.

6) Im 5ten Satz finden wir die 7 dreyimal, sie könnte aber wol fünfmal angebracht worden seyn; ich habe aber diesen Satz so gelassen, wie er im Hallischen Gesangbuch stehet. Diß ist nun der rechten Septimen Gang, wie man ihn nennet, und wovon schon Cap. XIV. §. 13. Anzeige geschehen ist; wir wollen uns hiebei noch ein wenig aufhalten. Es ist gewiß, daß die Septima minor lieblicher klinget, als die Septima major, daher sie auch bey den Griffen, wo die 7 öfters nach einander vor-

Wiedeb. Gen. Bass.

E e

kommt,

darunter mi-
schet sich oft die
Septima ma-
ior.

kommt, besser harmoniret, als die grosse Septima; indessen aber kan man ihrer doch so wenig bey einer Folge von Septimen-Griffen entziehen, als man bey der Folge vieler reinen Accorde die kleine Quinte entbehren kan (vide Cap. VIII. §. 12. 2te Anmerk. item Cap. XII. §. 2.). Es kan aber auch wohl diese Septimen-Folge aus lauter kleinen Septimen bestehen, und einem Gelegenheit geben, in eine andere Ton-Art zu kommen, wovon hernach im 2ten Abschnitt noch etwas vorkommen wird.

7) Die Be-
schaffenheit
des Septi-
men-Ganges
im Bass.

Ungeschickter
Gang

fällt zwar nicht
allen ins Ge-
hör;

aber ist doch
zu vermeiden.

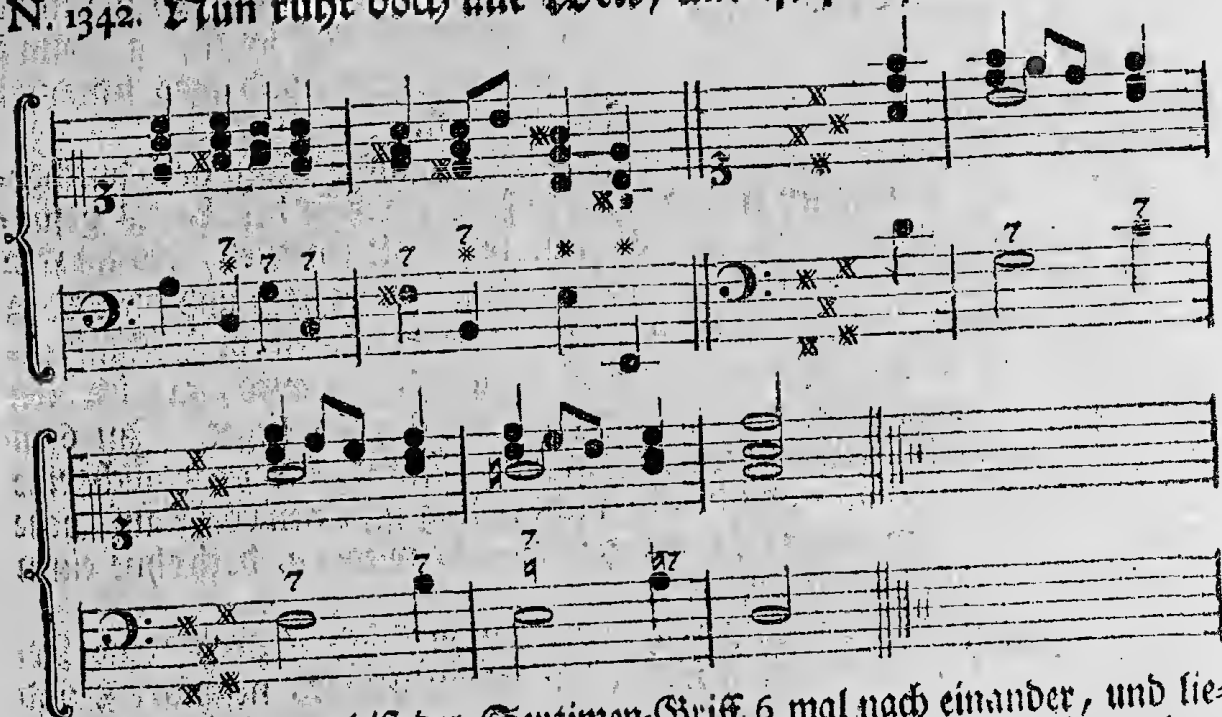
Die moll-
Töne verfüh-
ren leicht dazu.

7) Wir haben eben gesagt, daß in diesem 5ten Satz wol 5 Septimen-Griffe hätten stehen können, und alsdenn müßten *g* und *f* auch eine 7 über sich haben; wer das nun bey Spielung dieses und anderer dergleichen Sätze thun wolte, der thäte nicht unrecht daran. Denn wenn der Bass eine Quarte steigt, und eine Quinte fällt, wie hier; so können zu solchen Bass-Noten entweder lauter reine Accorde kommen, oder man kan lauter Septimen-Griffe daraus machen. Hier finden wir eins und andere, nach dem reinen Accord eine 7, und nach der 7 wieder einen reinen Accord. Weil nun hier im Septimen-Griff die 7 oben lieget, so kan die Quinte gar wohl dazu genommen werden. Es würde aber besser gewesen seyn, wenn im andern Tact unsers Satzes im Bass statt *f*, *fis* gesetzt wäre, weil alsdenn der Tenor keine Secundam superfluum bekäme, denn im Griff zu *f* hat der Tenor *c*, und im Septimen-Griff zu *H* bekömmt der Tenor *dis*, *c* *dis* aber ist eine Secunda superflua; hätte aber der Bass statt *f*, *fis* mit der Septima, so wäre dieser unrichtige Gang vermieden. Machte es einer so, wie es hier stehet, so würde zwar das Gehör mancher Spieler, nichts unartiges drin gewahr werden; denn das Gehör läßt sich leicht betriegen; indessen findet man bey der Untersuchung doch etwas verbotenes darin, ja, wolte man dem Tenoristen seine Stimme nach den gemachten Griffen ausschreiben und zu singen geben, so würde er diesen ungeschickten Gang von *c* nach *dis* bald merken; denen Fingern des General-Bassisten aber verursachet es eben keine Schwürigkeit, um desto verführischer ist es nun. Die weiche Ton-Art, das *a moll*, hat hierzu Anlaß gegeben, welches beydes *fis* und *f* haben kan, daher habe Cap. X. §. 6. in der 7ten Anmerkung auch gesagt, daß die moll-Töne eher als die dur-Töne zu ungeschickten Gängen verführen könnten (man erinnere sich hiebey, was Cap. X. §. 6. in der 6ten Anmerkung zur Ermunterung einem Anfänger geschrieben worden). Wer hier den reinen Accord zu *f* behalten, und die Secundam superfluum in den Mittellstimmen vermeiden will, der nehme hier zur 7 die 8 und 3, als welches oft geschieht, wenn die 7 oben lieget, alsdenn wären die Griffe folgender gestalt:



Dies wäre nun die beste Art, diesen Satz zu spielen, der Alt hat hier zwar eine Terciam diminutam (eine verkleinerte Tercie) nemlich *f* *dis*, welche allen Sängern auch nicht im Halse stecket; allein sie kommt doch oft vor, selbst in der Melodie, und zwar mit guter Wirkung (im Wernigeröder Choral-Buch kan man Proben davon sehen). Ueberhaupt muß die Octave zum Septimen-Griff in verschiedenen Fällen genommen werden, selbst alsdenn, wenn die 7 oben lieget (als wo sonst gemeiniglich die Quinte dazu genommen wird) wie mit vielen Beispielen könnte gezeigt werden; im 2ten Abschnitt werden wir solches auch weitläufiger finden.

8) Weil dieser Satz uns den bekanten Septimen-Gang anzeigt, so wollen wir nicht allein denselben mit lauter Septimen, sondern auch noch einen andern aus der schönen Melodie im grossen Hallischen Gesangbuch (in der Edition in länglich Duodes findet sich eine andere Melodie) N. 1342. Nun ruht doch alle Welt, und ist sein stille 2c. hersehen: 8) Septimen-Gang in ein Paar Exempeln vorge-
stellet.



Im letzten Exempel ist der Septimen-Griff 6 mal nach einander, und lieget zuerst die 7, und dann die 3 oben, eins ums ander. Lieget die 7 oben, wie hier zu Anfang eines Tactes, so nimt man 5, 3 dazu; lieget aber die 3 oben, wie hier bey der letzten Note des Tactes, so nimt man 8, 3 dazu: als:

alsdenn bleibet nicht allein die 7 in derselben Stimme, worin sie gelegen, liegen; sondern sie resolviret auch in eben derselben Stimme, wie aus den Exempeln nachzusehen. Die Achtel im andern Exempel gehen allein, und machen weiter nichts als eine Manier aus. Man thut wohl, wenn man sich mit der Septime recht bekant machet; im andern Abschnitt wird es Gelegenheit geben, von derselben noch mehr Exempel anzuführen. Wir wollen zur Uebung noch ein klein Septimen-Exempel hersetzen.

Septimen-
Exempel mit
Bindungen.



Erinnerung.

Hier ist allezeit eine gebundene Septima, wie aus dem Exempel zu sehen, sie hat also im vorigen Griff schon gelegen, die Resolution ist auch ganz richtig, als welches ein Liebhaber, der lehrbegierig ist, selbst untersuchen mag. Wer dieses Exempel zu seiner Uebung exerciret, der hat hier nicht nöthig, die Bindungen zu machen; man hüte sich aber, daß man solche aus einander fließende und auf einander folgende Septimen-Griffe nicht nur so ohne Bedacht hinspieler, sondern examinire alles sorgfältig, damit man einsehen lernet, wo die Septime iederzeit lieget, und was jedesmal für Neben-Ziffern dazu sind genommen worden.

8) Durchge-
hende Noten
im Discant
ohne Bass,

mit einer
Bass-Note
und Griff,
ohne Griff.

10) Motus
contrarius
erlaubet
Quinten und
Octaven.

9) Wir haben ferner in unserer Melodie im Discant auch durchgehende Noten, da nemlich zwey Noten auf einer Sylbe des Liedes gesungen werden, und wozu nur Eine Bass-Note geschlagen wird, als im 4ten Satz das \bar{a} nach \bar{e} , im 5ten Satz das \bar{h} nach \bar{a} , und im 7ten und 8ten Satz mehr dergleichen. Wir haben auch durchgehende Noten im Discant, dazu eine aparte Bass-Note mit einem Griff geschlagen wird, als im 2ten Satz zu f im Bass stehet der Griff \bar{g} , da die $\bar{6}$ oben lieget. Im 6ten Satz stehen auch durchgehende Noten im Discant, die zwar auch eine aparte Bass-Note haben, dazu aber nicht nöthig ist, einen Griff aufs neue wieder anzuschlagen, als zu \bar{h} wird \bar{a} , und zu \bar{f} wieder \bar{a} , doch ohne einen aparten Griff, angeschlagen.

10) Im 8ten Satz finden wir im Bass zu f und \bar{d} zwey reine Accorde, da die Quinte zweymal nach einander im Tenor, nemlich \bar{c} \bar{a} , und die Octave zweymal nach einander im Alt, nemlich \bar{f} \bar{a} , vorkommt, der motus contrarius aber, der hier vorkommt, entschuldiget und erlaubt hier dergleichen Quinten und Octaven; wie man denn dergleichen in Lieder-Melo-

Melodien sehr oft findet, und werden auch verstattet, weil sie *motu contrario* stehen; denn wer hier zu *d* einen vollkommen 4stimmigen Griff macht, wie denn erlaubt ist, der wird eben hiedurch solche Quinten und Octaven hinlänglich bedecken, oder man könnte auch zu *d* im Accord die Octave weglassen, und die Terzie *f* verdoppeln, und zu *e* einen vierstimmigen reinen Accord anschlagen. Auf diese Weise sind Quinten und Octaven *motu contrario* erlaubt; eben wie, so gar *motu recto*, eine kleine Quinte auf eine vollkommene folgen darf; wovon hernach Cap. XVII. §. 14. et. was wird zu finden sehn. Wir gehen aber zum dritten Liede.

§. 3. Es stehet im grossen Hallischen Gesangbuch N. 87.

N. 3. So ist denn nun die Zütte aufgebaut ic.

Das dritte Lied aus f dur.

Anmerkun-
gen.

1) Auswei-
chung dieser
Melodie.

2) Vom
Sexten-Griff.

Motus rectus
in 2 Noten.

3) In 2stim-
migen Spie-
len ist motus
rectus Ter-
zien- und Sex-
tenweise er-
laubt, aber
nicht Quinten-
weise.

Anmerkungen.

1) Diese Melodie ist aus *f dur*; die Neben-Töne, darin sie auswei-
chet, sind *c dur* und *d moll*. Der 2te Satz weicht ins *c dur*, welches
an dem \sharp vor \sharp zu erkennen. Der 3te Satz ist aus *d moll*, welches an
 \flat zu ersehen. Gleich die erste Note dieses Satzes, nemlich *A*, hat ein \ast ,
welches die Terzie major andeutet, über sich, welches \flat das Semitonium
unterwärts zu *d* ist, fängt derothalben dieser Satz gleich in *d moll* an,
und schliesset auch darin. Der 4te Satz ist wieder in *c dur*, und darauf
kommen die beyden letzten Sätze wieder in die Haupt-Ton-Art, nemlich
in *f dur*; weicht also dieses Lied nur in Quintam *c dur* und in Sextam
d moll aus.

2) Die darin vorkommende Ziffern werden demjenigen, der bis hie-
her rechten Gebrauch von meinem Buche gemacht hat, nicht mehr unbe-
kant seyn können. Nur viermal darf ich hier zum Sexten-Griff die
Octave mitnehmen, nemlich im 2ten Satz zu *e*, im dritten Satz zu *f*, im
4ten Satz zu *e*, und endlich im letzten Satz zu dem ersten *a*; sonst muß
hier allenthalben die 8 wegleiben, wegen des motus recti und wegen des
fremden erhöhenden Be quadrats (\sharp). Es fällt hier der motus rectus
oft vor, und zwar nur daß zwey Noten mit einander herauf oder herun-
ter gehen, worauf denn, wie Cap XIII. S. 15. und 16. erinnert worden,
wohl Acht zu geben ist; als, hier ist motus rectus im 2ten Satz bey *He*,
da der Discant Terzienweise in $\bar{a} \bar{c}$ gehet, eben dieser Gang ist auch im
4ten Satz. Im 5ten und 6ten Satz hat der Baß *b a*, und der Discant
 $\bar{a} \bar{c}$, hier ist nun wieder motus rectus. Im dritten Satz bleibt diese glei-
che Bewegung der Hände (motus rectus) in drey Noten, da hat der
Baß *e f g*, und der Discant $\bar{a} \bar{c} \bar{e}$. Diß sind nun drey Sexten nach der
Reihe, wo die Octave wegleiben müßte; weil aber zu *e*, der Sexten-
Griff, die 4 und 3 bey sich führet, und also keine Octave gehabt, so kan
der folgende Sexten-Griff zu *f*, die Octave haben, bey *g* aber muß die 8
wegbleiben. Im ersten Satz hat der Baß *a b a b*, und der Discant ge-
het mit demselben Terzienweise, denn er hat $\bar{c} \bar{a} \bar{c} \bar{a}$. Deswegen muß bey
dem Sexten-Griff zu *a*, die Octave wegleiben.

3) Hieben wollen wir anmerken, daß der motus rectus oft vor-
kommt in Terzien- und Sexten-Gängen, oder daß der Discant wohl mit
dem Baß in vielen auf einander folgenden Terzien und Sexten fortgehen
kan, welches mit den beyden vollkommenen Consonanzen, mit der Quinte
und Octave, nicht angehen kan. En! warum denn nicht? möchte jemand
fragen. Antwort: man lasse einmal das Gehör allein Richter seyn, und
höre wie einförmig, arm und schlecht es klingenet, wenn man in Quinten
herauf

herauf und herunter gehet, und wie munter und lieblich es dagegen lautet, Terzien- und Sexten-weise zu gehen. Man probire folgende drey Exempel:

N. 1. Quinten.

N. 2. Terzien.



N. 3. Sexten.



N. 1. gehet in lauter vollkommenen Quinten fort, dergleichen Gang wür- Erinnerung
de einem bald verdriessen, ist daher auch aufs höchste verboten. N. 2. hiebey.
geht in lauter Terzien, und N. 3. in Sexten *motu recto* fort; das ist
erlaubt, und klinget auch lieblich. Indessen könnte man einem den Terzien-
und Sexten-Gang auch unleidlich genug machen, wenn man nemlich vier,
fünf oder mehr grosse Terzien oder Sexten nach einander spielen wolte,
z. E. wenn man hier im Discant statt *f* *fs*, statt *g* *gis*, und statt *a* *ais*
machen würde, das wären denn lauter grosse Terzien, das klinget nun
noch erbärmlicher, als der Quinten-Gang. Eben so elend klinget es,
wenn ich lauter kleine Terzien daraus machen wolte, und statt *e* *es*, und
statt *a* *as* nehmen; das wären lauter kleine Terzien, und wäre in solchem
Spielen gar keine Ton-Art. Es hat mit den Sexten, weil sie umgekehr-
te Terzien sind, eben die Bewandniß: man probire es, und nehme statt
e nur *cis*, so kommen lauter grosse Sexten heraus; oder man nehme statt
a *b*, und statt *e* *es*, so wären es lauter kleine Sexten: das würde denn
jämmerlich genug klingen. Wenn aber eine Terzien- und Sexten-Folge
lieblich seyn soll, so muß die Ton-Art wohl in Acht genommen werden,
dadurch denn die Terzie oder Sexte bald groß, bald klein wird. Diese
Abwechselung nun mit groß und klein, so wie es jedesmal die Scala mei-
ner

ner Ton-Art gibt, macht den Terzien- und Sexten-Gang erlaubt und wohlklingend. Im Hallischen Gesangbuch findet man verschiedene Melodien, die zuweilen mit Terzien oder Sexten *motu recto* fortgehen, als da ist die hübsche Melodie Num. 269. *Meine Liebe lebet noch* 2c. und Num. 1323. *Auf! Triumph, es kommt die Stunde* 2c. Es muß aber bey dergleichen Bässen bey der 7 und 6, als welche alsdenn oft vorkommen, die Octave wegbleiben. Man findet aber solche Terzien- und Sexten-Folge doch mehr in Handsachen bey geschwinden Noten, als in Choralen oder General-Baß.

4) Vom Griff

§.

hat seinen
Sitz über der
Secunde des
Tones.

4) Im XI. Cap. §. 17. habe bey'm Griff $\frac{4}{3}$ angezeigt, daß bey der grossen Sexte oft statt der 8 und 3, die 4 und 3 könnte genommen werden, selbst alsdenn, wenn die Baß-Note nur eine 6 allein über sich hat. Dieses habe hier im 3ten Satz bey *e* gethan, allwo im Hallischen Gesang-Buch nur die 8 allein stehet. Sonsten habe diesen Griff im 4ten und 6ten Satz auch angebracht, um einem Liebhaber Gelegenheit zu geben, ihn zu üben. Die Sexte ist hier allezeit groß, und der Ton im Baß, worüber sie sich befindet, ist gemeiniglich ein Ton höher als der Ton, daraus der Satz ist. Z. E. der dritte Satz ist aus *d moll*, hier stehet nun über *e* der Griff $\frac{4}{3}$, weil *e* ein Ton höher als *d*, und folglich die Secunde zu *d* ist, als aus welcher Ton-Art, nemlich *d moll*, der ganze Satz ist; daher gibt man nun folgende Regel, die zwar erst in 2ten Abschnitt gehöret, allein die doch leicht zu fassen und bey'm Choral-Spielen auch oft angewendet werden kan, nemlich: Die Secunde des Tons (durch Ton, wird hier derjenige Ton verstanden, daraus ein Lied oder Satz eines Liedes oder ander musicalisches Stück ist) hat die Sexte major über sich, wozu man gerne die Quarte und Terzie nimt. In dur-Tönen ist die Sexta maior, naturalis, in moll-Tönen accidentalis. Weiter, der 4te Satz ist in *c dur*, *d*, welches $\frac{4}{3}$ über sich hat, ist abermals die Secunde des Tons (nemlich *d* ist eine Secunde zu *c*) und nimt deswegen diesen Griff gerne an. Der 6te Satz ist *f dur*, die Secunde nun zu *f* ist *g*, deswegen hat nun *g*, als die Secunde des Tons (*f*) den Griff $\frac{4}{3}$ über sich. Diß ist nun auch eine Sexta maior, aber eine Sexta maior naturalis, wie wir eben gesaget haben, daß sie in den dur-Tönen natürlich ist; die andern beyden grossen Sexten im 3ten und 4ten Satz waren accidentales (zufällige), sie kamen vor, nicht in der Haupt-Ton-Art *f dur*, sondern in einer Neben-Ton-Art, darin *f dur* gerne auszuweichen pfeget. Wer dieses in Acht nimt und verstanden hat, daß die Secunde des Tons, daraus ein Lied oder Satz ist, immer die Sexte major über sich hat, die Ton-

Art

Art mag dur oder moll seyn (von den wenigen Exceptionen oder Ausnahmen ist hier noch nicht nöthig zu reden); der kan diesen Griff $\frac{4}{3}$ öfters anbringen, wenn auch nur, wie man gemeiniglich findet, eine 6, 6 oder 6 $\frac{1}{2}$ darüber stehet. Das heisset nun: die *Secunda modi* hat *Sextam maiorem* mit 4 und 3 über sich. Uebrigens lieget hier in unserer Melodie immer die 6 oben, und 4 und 3 neben einander. Die drey kleinen Striche, die im 3ten Takte über dem andern e stehen, zeigen an, daß der vorhergegangene Griff noch einmal soll angeschlagen werden. Im ersten Theil des Clav. Spiel. IV. Abschn. Cap. XIV. §. 12. heisset es: „Man findet über einer Bass-Note zuweilen kleine Striche — — —, dieses zeigt an, daß dieselbe Ziffer auch über der folgenden Note gelten soll; stehen 2 oder 3 Striche über einander, als = $\frac{2}{3}$, so zeigt dieses an, daß die 2 oder 3 vorhergegangene Ziffern, auch noch zu der Note gelten sollen, darüber solche Striche stehen.“ Ordentlich muß alsdenn die Bass-Note auch stehen bleiben. Im neuen Wernigeröder Choral-Buch aber hat man sich dieses kleinen Strichs auch noch bedienet, um den Griff $\frac{4}{3}$ anzudeuten, so oft er nemlich im Durchgange (vide Cap. XVI. §. 8.) vorfällt; da der kleine Strich denn keine Anzeige einer stehen bleibenden Ziffer, sondern eines zu wiederholenden vorhergegangenen Griffs der rechten Hand anzeigt, wie denn auch immer geschieht, wenn der Griff $\frac{4}{3}$ als im Durchgange stehet. Denen Liebhabern dieses Choral-Buchs dienet dieses zur Nachricht. Man sehe in bemeldetem Choral-Buch p. 225. lin. 2. Tact 4. item p. 216. lin. 2. Tact 12. Wenn ferner über einer stehenden Note zwey bis drey Ziffern stehen, wovon im folgenden Griff eine oder zweyne sollen unverändert stehen bleiben; so wird solches auch durch eben dergleichen Strich nach der Ziffer, die stehen bleiben soll, angezeigt, als: $\frac{7}{3}$, $\frac{7}{4}$, $\frac{5}{3}$. Zuweilen wird dieses Strichlein auch statt eines Bogens bey einer durchzugehenden Note gefunden.

Von den kleinen Strichen über einer Bass-Note.

5) Die Septimam finden wir hier auch viermal. Im ersten Takte stehen alle Neben-Ziffern der Septime, nemlich 5 und 3, ausgeschrieben. Was bedeutet das? es ist ja bekant, daß zur Septime, wenn sie oben lieget, die 5 und 3 ordentlich kan genommen werden. Antwort: Es ist zwar eben so höchstnöthig nicht gewesen; allein, wenn im Bass ein Ton mehr als einmal vorkommt, oder daß die rechte Hand zu Einer Bass-Note mehr als Einerley Griff anschlagen soll; so wird manche Ziffer geschrieben, die man sonst nicht drüber schreibt, als z. E. wenn zu einem Ton ein reiner Accord seyn soll, so stehet ordentlicher Weise keine Ziffer drüber, und doch wird man oft $\frac{5}{3}$, 8, 3, 6, 4, * über einer Note finden, wodurch weiter nichts, als ein reiner Accord angezeigt wird.

5) Warum die Neben-Ziffern zu einer Dissonanz oft ausgeschrieben werden.

Wenn und wie ein reiner Accord oft durch Ziffern angedeutet wird.

Wiedeb. Gen. Bass.

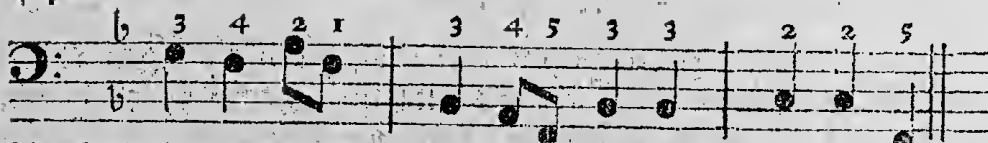
S f

nun

nun eine Note $\frac{2}{3}$ gehabt, so hat entweder die folgende Note, welche aber eben wie die vorhergegangene Note heisset, oder dieselbe Note selbst $\frac{2}{3}$ über oder hinter sich. Das heisset nun so viel: aus der 6 soll eine 5, und aus der 4 eine 3 werden, darum stehen die Ziffern auch also neben einander: $\frac{2}{3}$, wie hier im 2ten, 4ten und 6ten Satz zu sehen. Es wäre also nicht übel gethan gewesen, wenn hier im ersten Satz über $\frac{2}{3}$ erst die 8 gestanden, und dann gleich die 7 darneben, also: $\frac{2}{3}$. Denn dieses zeigt deutlich an, daß aus der 8 eine 7, aus der 6 die 5, und aus der 4 eine 3 werden soll, es ist aber nicht viel gebräuchlich beim Griff $\frac{2}{3}$ die 8 zu schreiben; hieraus sehen wir, daß die letzte Ziffer die Resolution der vorhergegangenen Dissonanzen anzeigt: denn obgleich hier nach der 8, welche keine Resolution bedarf, eine 7, und also eine Dissonanz (die im folgenden Griff unter sich resolviret) ist; so stehet sie hier doch nur statt der Octave, wie wir Cap. XIV. §. 5. angezeigt haben. Wenn nun $\frac{3}{6}$ stehet, so zeigt die 6 nur die Resolution der 7 an; hätte nun die 7 Neben-Ziffern bey sich, die auch Dissonanzen wären, so müßte hinter jeder Dissonanz die Resolution ausgeschrieben stehen, als: $\frac{7}{2} \frac{8}{3}$, hier wird aus 7 eine 8, aus der 4 eine 5, und aus der 2 eine 3. $\frac{2}{3}$ zeigt, daß die 9 sich in 8, und 4 in 3 resolviren soll. Diß wäre nun Ziffer nach Ziffer; zuweilen findet man auch, daß nach zwey Ziffern nur Eine Ziffer folget, als: $\frac{4}{3}$, $\frac{5}{3}$, $\frac{2}{8}$ 2c. Diß zeigt nun an, daß die Ziffer, welche keine Zahl hinter sich hat, liegen bleiben soll, und nicht darf verändert werden. Diß habe allhier anzeigen wollen. Ein mehreres davon siehe Cap. XVII. von den Signaturen.

6) Fingerse-
zung:

6) Weil ich hoffe, daß man aus dem vorigen den Septimen Griff schon wird kennen gelernt haben, so will mich dabey nicht länger aufhalten. Im 6ten Satz ist im Bass die Application oder Fingersezung ein wenig incommode, deswegen nun will diesen Satz mit der Fingersezung hieher setzen:



Wer hier beim 2ten $\frac{2}{3}$ den Daumen nicht untersezte, der würde das B mit der Folge schwerlich treffen. Es ist diese Melodie, wegen der vielen Vorschläge (oder besser Nachschläge, weil sie nach dem Griff geschlagen werden), die darin vorkommen, Cap. XIII. §. 22. angeführet worden, und wovon dieses Capitel §. 1. in der 4ten Anmerkung nachzusehen. Den Ueberschlag haben wir hier im 2ten, 4ten und 6ten Satz.

7) Punct al-
lein im Bass.

7) Im 2ten Satz finden wir hinter g ein Punct, diß lehret nun, daß das vorhergegangene g noch um ein Achtel soll verlängert werden, und

und daß die rechte Hand noch einmal einen Griff zu *g*, da die Terzie major *b* oben lieget, anschlagen soll, darauf denn *f* im Bass allein nachgeheth. Und hienit gehen wir zum 4ten Liede.

§. 4. Diß mag eine kleine Melodie aus *g moll* seyn.

N. 4. O heilige Dreyeinigkeit 2c. N. 451.

Das vierte
Lied aus
g moll

Anmerkungen.

1) Diese kurze Melodie von 4 Sätzen weicht im 2 und 3ten Satz in *b dur* aus, und weiter auch nicht. Der erste und letzte Satz sind aus *g moll*, welches am *fi* zu erkennen, daß aber der andere und dritte Satz aus *b dur* sind, siehet man an keinem fremden * oder \sharp , sondern an dem *f* (womit *g moll* nur im Heruntergehen, wie der erste Satz zeigt, zu thun hat), denn das Semitonium unterwärts zu *b* ist naturalis, nemlich *a*. Cap. II. §. 20. haben wir gezeigt, wie immer eine harte und eine weiche Ton-Art einerley Vorzeichnung haben, als hier *g moll* und *b dur*; daher erblicket man nun allhier in *b dur* kein fremdes *, \flat , oder \sharp . Es könnte aber nach Cap. XIII. §. 28. 29. 30. *g moll* ausweichen in *b dur*,

Anmerkungen.

1) Ausweichung.

b dur, *c moll*, *d moll*, *es dur* und *f dur*, aber nicht in *a moll*, wie aus dem angeführten Capitel, worin von der Ausweichung der *dur*- und *moll*-Töne geredet worden, zu ersehen. Es weicht aber unsere Melodie nur bloß in *b dur* aus, zum Beweis dessen, was Cap. X. §. 6. in der 2ten Anmerkung gesagt worden, daß es eben nicht nöthig wäre, immer in viele Ton-Arten auszuweichen, denn darin bestehet die Kunst nicht allein.

2) Gang des Basses zur Quinte, durch die kleine 7 und kleine 6.

2) Eben der Gang, den wir hier im ersten Satz haben, da der Bass in *g moll* zur Quinte *d* durch die kleine 7, *f*, und durch die kleine Sexte, *es*, gehet, ist schon im ersten Liede dieses Capitels vorgekommen, nur mit der Veränderung, daß dort *e moll* war (was aber Einem *moll*-Ton gilt, das gilt dem andern auch), bey welcher Gelegenheit denn in der 2ten Anmerkung gesagt worden, daß zwar die *moll*-Töne nach der Cap. II. §. 27. ausgeschriebenen Ton-Leiter oder Scala oder Schema, wie man es nennen will, anders herauf als herunter gingen; nemlich durch die große Sexte und große Septime gehen sie herauf, und durch die kleine Sexte und Septime herunter. Wie die *moll*-Töne im Heruntergehen bis zur Quinte des Tones, dieses bald durch die kleine 6 und kleine 7, und bald durch die große 6 und große 7 thun, davon ist der erste *sphus* dieses Capitels am Ende der 3ten Anmerkung nachzusehen. Daß also hier durch die kleine 7 und kleine 6 zur Quinte *d* gegangen wird, kommt daher, weil hier kein eigentlicher Durchgang oder Hingang zur Quinte *d* ist, denn eine jede Note hat ja ihre Ziffer, eben wie im 8ten Satz des ersten Liedes dieses Capitels.

3) Kleine Neben-Ausweichung.

3) Im dritten Satz finden wir im Bass vor *a* ein *b*, welches *as* wird. Wo kommt das her, und was macht das hier in *b dur*? Antw. Cap. X. §. 4. am Ende der ersten Anmerkung ist von einer kleinen zierlichen Neben-Ausweichung geredet worden, dieses ist hier auch nun anders nichts, als eine kleine zierliche Neben-Ausweichung eines Tones, worin *b dur* gerne gehet: denn es scheint, als wolle *b dur* in *es dur*, welches *as* hat, ausweichen; es kommt aber im folgenden Tact gleich *a* wieder, deswegen ist und bleibt es eigentlich *b dur*. Diejenige Ton-Arten, deren Semitonium unterwärts weder durch * noch ♯ angezeigt werden darf, als *f dur*, dessen Semitonium unterwärts ist natürlich, nemlich *e*. *B dur* hat *a*, welches auch natürlich ist, weil es weder durch *, noch ♭, oder ♯ darf gemacht werden. *Es dur* hat *d* zum Semitono unterwärts; ich sage dergleichen Ton-Arten verrathen sich, oder werden erkant am *b*, wo durch die natürlich große Quarte, zur Quarte minor wird, als welche kleine Quarte in der Scala oder Ton-Folge aller *dur*- und *moll*-Töne seyn muß, wie aus der Ton-Leiter von *c dur* und *a moll* (wornach sich alle andere Ton-Arten richten) Cap. II. §. 1. pag. 17. zu ersehen. Wenn nun
ein

Einige Ausweichung wird an der kleinen Quarte erkant.

ein dur-Ton und der mit ihm gleiche Vorzeichnung habende moll-Ton, als z. E. *c* dur und *a* moll, in *f* dur ausweichen will, so wird solches erkannt, an dem *b* vor *b*. Ist ein Stück aus *f* dur oder *d* moll, und will in *b* dur ausweichen; so bekommt *e* ein *b*, und wird *es*. Ist ein Stück aus *g* moll oder *b* dur, und will in *es* dur ausweichen, wie hier, so nimt *a* ein *b* vor sich.

4) Im letzten Satz im 2ten Tact hat der Bass *e* mit der 6, und der Discant schlägt doch \bar{e} nach, als wozu das *e* noch liegen bleibt, diß wäre also eine Octava diminuta, Octava deficiens, oder verminderte Octave, welche sehr selten vorkommt. Allein, weil die moll Töne anders herauf als herunter gehen, so entstehet daher wol diese verminderte Octave. Wolte hier nun der Discant das \bar{e} im Nachschlag haben, so würde die Verdoppelung der grossen Sexte (denn *e* ist die Sexta maior accidentalis zu *g*, die keine Verdoppelung vertragen kan) dem Gehör gar zu hart seyn, da hingegen hier das \bar{e} (statt \bar{e}) gar gelinde ohne Beleidigung der Ohren durchschleicht. In solchem geschwinden Durchgang will sich nicht allein die Octava deficiens (oder diminuta), sondern auch wol die Octava superflua, sonderlich in moll Tönen, zuweilen einfinden. Herr Kellner hat in seinem Unterricht zum General-Baß folgende Exempel, um zu zeigen, wie die verminderte und vermehrte Octaven im geschwinden Durchgang Platz haben können, es sind diese:



In den beyden ersten Exempeln ist Octava superflua, und im 3ten Octava diminuta. Die Stelle, wo sich diese Octave hören läßt, ist mit + bemerkt.

5) Was ferner den Sexten-Griff betrifft, in wie ferne in dieser Melodie die Octave dabey kan genommen werden, oder nicht, so muß im ersten Satz bey *f* und *es*, und hernach wieder zu *es* die Octave wegbleiben. Gleich im Anfang ist motus obliquus in 2 Noten, dann der Discant bleibt zweymal auf \bar{a} , und der Bass gehet herunter, daher darf nun *f* zu seinem Sexten-Griff keine Octave haben. Es könnte nun zwar die Octave wol haben, allein um die durchgehende Noten des Discants, als

der obersten Stimme, bequem machen zu können, bleibt sie lieber weg. Das *es* im 3ten Tact dieses ersten Satzes, darf durchaus die Octave nicht haben, oder es bekäme der Tenor einen Gang in Secundam superfluum, nemlich *es fis*; es läßt sich aber hier der Griff $\frac{3}{4}$ anbringen, so hätte man doch drey Stimmen im Griff. Im zweyten Satz muß die Octave zum Sexten-Griff des zweyten *A* wegbleiben, weil *motus rectus* sonst Octaven verursachte. Im 4ten Satz bleibt sie bey *e* und *fis* auch weg, weil die Verdoppelung eines erhöhenden \sharp und fremden $*$ nicht erlaubt ist; sonst kan zu den übrigen Sexten-Griffen, die 8 mitgenommen werden.

6) Von der Septime und ihrer Resolution.

6) Die Septime haben wir hier drey mal. Im ersten Satz lieget die 7 zu *A* unten, da doch \bar{g} , als daraus die 7 zu *A* werden sollte, im vorigen Griff oben lag. Diß ist nun zwar nicht nach der gegebenen Regel, daß die 7 in derselben Stimme, darin sie gelegen, liegen bleiben muß; allein es ist zu entschuldigen, und durch eine kleine Stimmen-Verwechslung in Richtigkeit zu bringen; man nehme nur das \bar{a} , welches im vorigen Sexten-Griff zu *B* der Alt gehabt hat, und mache einen Nachschlag in der obersten Discant-Stimme daraus, welches nicht allein nicht übel klinget, sondern auch eine gute Manier ist; so findet sich die Septime in der untersten Stimme, worin sie liegen bleiben, und regelmässig resolviren kan; und weil die Terzie zu *A*, nemlich \bar{c} , oben lieget, so schicket sich Octave am besten dazu, und zum folgenden Septimen-Griff zu *d* bleibt wegen des Punctes, so hinter \bar{c} stehet, nicht allein das \bar{c} , als die Septima zu *d*, sondern auch das \bar{a} liegen, und der Tenor machet aus seinem \bar{g} nur ein *fis*, und die beyden Sechszehnteile \bar{b} \bar{a} , gehen allein nach, und bey dem \bar{a} des dritten Tacts, als welches die 3 zu *g* ist, wird die 7 zu *d* resolviret, wie hier zu sehen.



Im 3ten Satz haben wir bemerkt, daß aus der 7 erstlich eine 4 zu *b* geworden, worauf die 3, worin beydes die Resolution der 7 zu *f*, als auch der 4 zu *b* geschieht, zum Puncte folget; diß ist nun ein bezifferter Punct (siehe Cap. X. S. 5. am Ende der 3ten Anmerkung). Sie wird zum Punct der

der Griff zu *b*, mit der Terzie oben, noch einmal angeschlagen, und *as* gehet allein nach. Daß aus der Septima, ehe sie sich resolviret, erstlich eine 4 werden kan, ist Cap. XIV. §. 6. angezeigt; daß heisset nun: eine Dissonanz wird in die andere verwandelt, und die Resolution wird dadurch aufgehalten.

7) Im Discant gibts hier viel solcher durchgehenden Noten, wozu 7) Durchgehende Sechszehnteile. kein aparter Griff erfordert wird, der bekanten Achtel-Noten zu geschweigen, als wovon schon genug erwähnt worden, so will hier nur der Sechszehnteile gedenken. Im ersten Satz werden die beyden 16theile \bar{a} und \bar{es} , wie auch \bar{b} \bar{a} , nachgeschlagen, eben so auch im 2ten Satz die Sechszehnteile \bar{c} \bar{b} . Im 4ten Satz aber stehet eine neue Baß-Note dazu, deswegen gehet nur das letzte von den beyden Sechszehnteilen allein.

8) Es hat diese Melodie nur eine einzige förmliche Cadence, nemlich zu Ende des letzten Satzes, da erst ein rechtes musicalisches Punctum kömmt. Der erste und dritte Satz hat am Ende nur eine Sermate Cadence, Sermate und Einschnitt. (Diß ist ein neues Wort, und im Waltherschen Lexico nicht zu finden, es ist aber heutiges Tages Mode geworden, und zeigt eine Note an, bey der man stille halten soll, die auch, so oft sie in Handsachen vorkömmt, einen Punct mit einem Bogen über sich hat, wie zu Ende eines jeden Lieder-Satzes gebräuchlich ist) oder musicalisches Colon, und der 2te Satz machet am Ende nur einen Einschnitt (als worauf in Handsachen gemeinlich eine kleine Pause folget). Eine rechte Cadence wird zwar in Ansehung der Griffe der rechten Hand auf verschiedene Weise gemacht, allein der Baß läset doch bey einer ordentlichen Cadence vor dem Final-Ton erstlich die Quinte des Tons, und zwar in *dur* und *moll*, hören, als wenn ein Satz oder Stück in *g dur* oder *g moll* schliesset, so gehet vor der Final-Note (das ist, vor der letzten Note) *g*, erstlich die Quinte (zu *g*), nemlich *d*, vorher; *b dur* läset vor dem letzten *b* erst seine Quinte *f* hören; *c dur* läset *g* vor dem letzten *c* hören; *d dur* die Quinte *a* u. s. w. Diese vorletzte Note (oder diese Note im Baß, welche vor der Note, woraus das Stück ist, hergehet) kan etwas länger, als es ihre Schreib-Art eigentlich erfordert, gehalten werden, und hat, wenigstens zuletzt, *Tertiam maiorem* über sich: besehe ich nun den Ton, der zu dieser Quinte oder vorletzten Note die *Tertiam maiorem* ausmachet, so finde ich, daß es die *Septima maior* oder das *Semitonium* unterwärts, meiner Ton-Art ist, als welches *Semitonium* unterwärts sich noch eben vor dem reinen Accord meines Final-Tones, worin ein Satz oder Stück schliesset, muß hören lassen. Weil aber, wie oben gesagt worden, diese Quinte des Tones, darin ich meinen Satz oder mein Stück schliessen will, ein wenig

8) Förmliche Cadence, Sermate und Einschnitt.

Beschaffenheit einer rechten Baß-Cadence.

Warum die Quinte des Tones hier *Tertiam maiorem* über sich hat.

wenig länger, als die Schreib-Art mit sich bringet, halten kan und muß, so bedienet sich die rechte Hand dieser Gelegenheit, um die Cadence ein wenig aufzuhalten, um das Anschlagen der Terzie, als worauf der Accord zur Final-Note bald folgen muß, zu verzögern, behält deswegen aus ihrem vorigen Griff die 4, als einen Vorschlag zur Terzie; oder nimt sie auch alsdenn, wenn sie im vorigen Griff gleich nicht da gewesen ist (vide Cap. XI. S. 7. 10.). Die Ziffern nun, welche man gemeiniglich über der vorletzten Note im Bass, bey einer rechten förmlichen Cadence findet, sind: 4³, 4*, 4⁴, 4⁵, 4⁶, 4⁷, 4⁸, 4⁹, 4¹⁰, 4¹¹, 4¹², 4¹³, 4¹⁴, 4¹⁵, 4¹⁶, 4¹⁷, 4¹⁸, 4¹⁹, 4²⁰, 4²¹, 4²², 4²³, 4²⁴, 4²⁵, 4²⁶, 4²⁷, 4²⁸, 4²⁹, 4³⁰. Man kan auch, wie Cap. XIV. S. 5. gezeiget worden, in den Cadenzen, da die 4³ oder 4⁴ stehen, die Septime minor nach der Octave nachschlagen. Denn man muß bey Liedern, wenn der Satz eine förmliche Cadence hat, nicht eilen, sondern langsam gehen. Daß nun hier in den drey ersten Sätzen keine förmliche Cadence gewesen, siehet man daraus, daß in den beyden ersten Sätzen nicht einmal in der Octave, sondern nur in der Quinte, der ausgewichenen Ton-Art, geschlossen worden, und im dritten Satz gehet der Bass gradatim nach der Final-Note *b*, da doch der Bass bey einer förmlichen Cadence in *b* dur, statt *a*, die Quinte zu *b*, nemlich *f*, haben müßte.

Ziffern bey ei-
ner Cadence.

Die 5te Me-
lodie aus
g dur.

S. 5. Nun wollen wir eine leichte Melodie aus *g* dur nehmen.

N. 5. Laßt uns zugleich jetzt Lob dem HErrn geben &c. N. 467.



The musical score consists of four systems, each with a treble and bass staff. The time signature is 3/4. The key signature has one sharp (F#). Fingerings are indicated by numbers 1-7. Accents are marked with asterisks (*). The music is written in a style typical of 18th-century pedagogical works.

Anmerkungen:

- 1) Die Ausweichung dieser Melodie ist nur in Quintam und Secundam Toni, nemlich der 2te und 4te Satz ist in *d dur*, (als welches *d* gen. die Quinte zu *g* ist, worin *g dur* gerne weichen will) und der dritte Satz kommt in *a moll*, als welches *a*, die Secunde von *g* ist; der erste, 5te und 6te Satz sind in *g dur*. 1) Ausweichung.
- 2) Der Tact ist Drey-Zweytel-Tact, also ein Tripel-Tact. Vom Tripel-Tact ist im ersten Theil Clavier-Spielers das Xte Cap. des drit- 2) Mancher Tripel-Tact lässt sich in
Wiedeb. Gen. Bass. Bg

gleichen Tact
verändern.

ten Abschnitts nachzusehen, allwo wir §. 5. gesagt haben: wie solche Lieder, die im Tripel- (oder Drey-Viertel-) Tact stehen, deren Poesie aber nicht dactylischer Art ist, eben nicht tactmässig dürfen gespielt werden, auch nicht nothwendiger Weise im Tripel-Tact stehen, sondern mittelst einer kleinen Veränderung der Mensur gar bequem in 4 Viertel-Tact können gesetzt werden. Wir wollen zur Probe den ersten und zweyten Satz dieses Liedes einmal in vier Viertel- oder im ganzen Tact hersetzen, da sie denn also etwa aussehen möchten.



Hier sind die Noten dieselben geblieben, nur bloß die Mensur ist verändert worden; ich zeige dieses aber nicht an, als wolte ich anrathen, den Tripel-Tact bey Versen, die nicht dactylisch wären, immer im ganzen Tact zu verwandeln; nein, es hat der Tripel-Tact, selbst bey Jambischen Versen, doch noch eine etwas munterere Bewegung, als der egale ganze Tact.

2) Vom Sexten Griff, und wie $\frac{3}{4}$ über die Secunde des Toncs kan gemacht werden.

3) Was die Ziffern dieses Liedes betrifft, so finden wir sehr oft den reinen Accord und den Sexten-Griff. Zur 6 kan die Octave mitgenommen werden bey b im dritten Tact des ersten, vierten und sechsten Satzes, und im dritten Tact des 5ten Satzes bey A . Sonsten thut man am besten, an den andern Stellen die Octave bey der 6 wegzulassen. Der Griff $\frac{3}{4}$ kommt hier im ersten und 6ten Satz über a vor. Wir haben Cap. XI. §. 17. gesagt, daß zur Sexta maior oft die 4 und 3 könne genommen werden, wenn sie auch nicht darunter ausgesetzt stehen. Im Hallischen Gesang-Buch finden wir hier über a auch nur allein eine 6; ich habe aber $\frac{3}{4}$ darunter gesetzt, um einen Liebhaber an das erwähnte wieder zu erinnern.

Man

Man gibt, wie wir S. 3. 4te Anmerk. schon gehöret haben, diese Regel: Die Secunde des Tones, daraus man spielet, hat *Sextam maiorem* über sich, wozu denn gerne die 4 und 3 genommen werden.

Der erste und letzte Satz unsers Liedes ist aus *g dur*; weil nun *a* die Secunde von *g* ist, so hat es nicht allein eine natürlich grosse Sexte über sich, sondern man kan auch 4 und 3 darzu nehmen: in moll-Tönen hat die Secunde des Tones eine *Sextam maiorem accidentalem*, wozu ebenfalls 4 und 3 gehöret. Wer sich dieses merket, der kan den Griff $\frac{6}{4}$ oft anbringen, sonderlich wenn die 6te oder die Terzie oben lieget; wenn aber, wie hier im 2ten Tact des 5ten Satzes bey *A*, die Octave oben lieget, so lästet man die 4 weg. So wie nun die Secunde des Tones die Sexte maior über sich hat, so haben wir in diesem Capitel S. 1. 3te Anmerk. auch eine Regel von der Quarte des Tones gehabt, welche wir hier wiederholen wollen, sie heisset: Die Quarte eines moll-Tones hat die Terzie minor über sich, in *dur*-Tönen aber die Terzie major. Hiezu nehmen wir noch diese Regel, welche, wo ich nicht irre, auch schon angezeigt worden, nemlich: Die Quinte eines moll- und *dur*-Tones hat allezeit die Terzie major über sich. Man wundere sich nicht, daß ich dergleichen Regeln mehr als ein- oder zweymal anführe; es sind Regeln, daran viel gelegen, und wovon ich einem Liebhaber gerne bald etwas beybringen wolte. Wir haben hier nun bey einander drey Regeln, nemlich, was die Secunde, Quarte und Quinte des Tones, daraus gespielt wird, natürlich vor Ziffern über sich haben. Von der Terzie, Sexte und Septime des Tones merken wir nur kürzlich an, daß dieselben gerne die Sexte über sich haben. Nach und nach weiter. Sonsten haben wir im 2ten Tact des 2ten Satzes den Griff $\frac{5}{4}$ und $\frac{6}{4}$, welchen man vermuthlich schon wird aus dem vorigen treffen gelernt haben.

Die Quarte des Tones hat Tertiam minorem.

Die Quinte des Tones hat Tertiam maiorem.

Die Terzie, Sexte und Septime des Tones lieben die 6.

4) Die Septima minor findet sich hier über *a* im Durchgange, nemlich im 2ten Tact des ersten und 5ten Satzes, wozu nichts als die Terzie kan genommen werden (vide Cap. XIV. S. 11.). Im dritten Tact des 3ten Satzes ist über *e* eine 7 mit der Terzie major; die Septime lieget schon im vorigen Griff zu *g*, nemlich $\frac{7}{4}$ (wie es denn auch durch ein Punct um ein Viertel verlängert worden, und also noch zu *e* liegen bleibt); die Terzie major wird gemacht, wenn ich statt $\frac{7}{4}$, welches im vorhergegangenen Accord zu *g* war, nur *gis* nehme. Im 4ten Tact des 5ten Satzes haben wir zwey Septimen-Griffe nach einander. Hier gilt bey dem Septimen-Griff zu *A*, was in der 6ten Anmerkung des vorigen Liedes: O heilige Dreyeinigkeit &c. gesagt worden: man darf nemlich nur bey dem Accord

Accord zu e , wo die Quinte g oben gelegen, die Octave \bar{e} nachschlagen, so kommt die Septima zu a , nemlich \bar{g} , in der untersten Stimme, und resolviret auch darin. Zum ersten Septimen-Griff kan man entweder die 8, oder auch die 5 nehmen (daß die 3 dazu mit gehöret, verstehet sich von selbst). Doch aber ist die Octave hier besser, oder man müßte denn zum Septimen-Griff zu a auch die 8 und 3 nehmen, da denn die Quinte wegblicke, wolte man aber diesen Septimen-Griff in der rechten Hand vierstimmig nehmen, und zu a

\bar{a} nehmen, so könnte die Quinte zur 7 bey A wohl angehen, es kan also

Dieser Tact auf viererley Art gespielt werden, als:



Alle vier Arten sind gut, die erste und letzte Art wäre die gewöhnlichste; doch ist die 2te Art der ersten im 4stimmigen Spielen vorzuziehen.

5) Von Pun-

5) Wir finden ferner hier viele Punkte im Bass und Discant zugleich, da denn Note zu Note gehet, nur daß die Noten, welche das Punct hinter sich haben, ein wenig länger gehalten werden, und daß man von dem Viertel bald zum folgenden halben Tact wieder gehen muß. Bey der Cadence findet sich das Punct im Discant öfters, als ein Zeichen, daß man allda etwas langsam seyn kan, wie schon angezeigt worden.

6) Durchge-

Mur 2 Töne
in der rechten
Hand.

6) Die durchgehende Noten sind im Drey-Zwintel-Tact oft Viertel, als hier im 3ten, 4ten und 6ten Satz. Im Bass haben wir nur ein einzigmal eine durchgehende Note, nemlich im 2ten Tact des 2ten Satzes, den halben Tact \bar{f} , als welches ohne Griff nachgeschlagen wird. Sonsten kommen hier die beyden Hände auch oft so nahe zusammen, daß die rechte Hand mit zweien Tönen zufrieden seyn muß; als im 4ten Tact des ersten Satzes bey \bar{a} im Bass kan die rechte Hand nur \bar{a} nehmen: im 3ten Tact des 2ten Satzes zu \bar{c} nur \bar{a} , und im ersten Tact des 3ten Satzes kan die rechte Hand zu g nur \bar{a} anschlagen.

Weiter wollen wir uns vorlezo nicht in den Anmerkungen ausbreiten; man untersuche selbst, warum bey dem Sexten-Griffe allhier ofte die 8 wegb bleiben muß; ob *motus contrarius*, oder *motus rectus*, oder *motus obliquus* hie oder da vorhanden ist. Wir gehen zur 6ten Melodie.

§. 6. Diese Melodie ist aus *a dur*, und hat *fis*, *cis* und *gis*.
 N. 6. Wie wohl ist mir, o Freund der Seelen ic. N. 1105.

Sechste Me-
 lodie aus
a dur.

The musical score is written in A major (three sharps: F#, C#, G#) and 3/4 time. It consists of six systems of two staves each. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. Ornaments (marked with an asterisk) are placed above certain notes in measures 1, 3, 5, 7, and 9. The piece concludes with a double bar line in the final measure.

Anmerkun-
gen.

1) Auswei-
chung.

Zierliche Ne-
ben-Auswei-
chung.

Anmerkungen.

1) Was die Ausweichung dieser lieblichen Melodie betrifft, so weicht es nur in Quintam modi, nemlich in *e dur* aus, denn *e* ist die Quinte zu *a*. Diß erkennet man an dem *dis*, vor *d* ein *, es mag sich nun dieses *dis* im Discant, Baß, oder in den darüber stehenden Ziffern befinden, denn *dis* ist das Semitonium unterwärts von *e*, als welches Semitonium unterwärts sich in *e dur* muß hören lassen. Man schlage hiebei nach Cap. X. S. 5. 1te Anmerk. darin zu sehen, warum hier im 2ten, 3ten und 6ten Satz *b* (als die Quinte zu *e*) die Terzie major über sich haben muß, nemlich weil diese Sätze in *e dur* schliessen, und *e dur* mit *dis* (als welches eben die Terzie major zu *b* ist) zu thun hat. Sonsten weicht diese Melodie in keine andere Neben-Ton-Arten aus, daraus erhellet, daß ein Stück oder Melodie wol schön seyn könne, ohne in viele fremde Ton-Arten auszuweichen (vide Cap. X. S. 6. 3te Anm.). Gleich im ersten Tact scheint es an dem *dis*, als wenn die Melodie in *e dur* gehen wolte, weil aber im 2ten Tact wieder *a* im Discant kömmt, so ist es nur eine kleine zierliche Neben-Ausweichung (vide Cap. X. S. 4. 1te Anm.). Eben so ist im 7ten Satz auch vor *e* ein *, welches *eis* (oder *f*) und das Semitonium unterwärts von *fis* ist, daraus man schliessen möchte, die Melodie käme in *fis moll* (als welches dem *a dur* sehr verwandt ist, und gleiche Vorzeichnung damit hat, vide Cap. II. S. 20.) allein bey *gis*, welches *g* über sich hat, verlieret sich das *eis* gleich wieder, denn sonst müßte die *6* zu *gis* einen Strich durch sich haben, und eine Sexta maior accidentalis seyn, die aber hier naturalis, und also wieder *e*, nicht aber *eis*, ist. Im Anfang des achten Satzes, da über *cis* die Terzie major (welches *eis* ist) stehet, könnte man wieder denken, es solte nach *fis moll* gehen, allein es ist abermal nur eine zierliche Neben-Ausweichung, die dem folgenden *fis* allein betrifft. Es weicht also diese Melodie nur in Quintam *e dur* aus (vide Cap. XIII. S. 28.).

2) Einige all-
gemeine Erin-
nerungen zur
Repetition.

2) Es gibt hier noch ziemlich viel Ziffern über dem Baß, und weil ich meinem sich selbst informirenden Clavier-Spieler gerne Gelegenheit zur Uebung der schon erlernten Griffe geben wolte, so habe hin und wieder auch ein und die andere Ziffer mehr angebracht, als im Hallischen Gesangbuch stehen, und deswegen auch mit dem Baß eine kleine Veränderung vornehmen müssen. Zur Repetition des vorhergehenden werde einem Liebhaber verschiedene Stellen des abgehandelten citiren, welche man nachschlagen und wiederholen kan. Viel Ziffern über dem Baß machen den General-Baß schwer (vide Cap. III. S. 12), und erinnern einem, vorsichtig zu verfahren, und auf die Baß-Noten wohl Acht zu haben, damit man auf kein unrechttes Fundament anfangen zu bauen (vide Cap. V. S. 3. 5.).

Man

Man hätte, statt der vielen Ziffern, den Bass auch wohl so einrichten können, daß lauter reine Accorde und Sexten-Griffe drin wären vorgekommen, aber eben dadurch würde der Harmonie ihre schönste Zierde benommen worden seyn (Cap. III. §. 5.). Daß die Ziffern, welche über einander stehen, zugleich, und die, die nach einander stehen, auch nach einander müssen angeschlagen werden, ist schon aus Cap. III. §. 9, item Cap. X. §. 3. 8te Anmerkung bekannt. Jedoch siehet im 2ten Tact des vierten Satzes die Ziffer über *gis*, § 6, etwas fremd aus; wir haben aber schon Cap. XIII. §. 22. angezeigt, wie eine durchgehende ausgeschriebene Note wohl mit einer Ziffer über dem Bass bemerkt wird; dieses ist nun hier geschehen, denn die 6, die nach der *s* stehet, zeigt das nachschlagende \bar{e} im Discant an, und in der 5ten Anmerkung des 3ten Sphi. unsers XVten Capitels finden wir Exempel von solchen Ziffern, dahin auch diese Ziffer § 6 gehöret, die man zuweilen auch wol bey Liedern findet; es wird also dadurch angezeigt, daß die Ziffer, welche keine andere Ziffer hinter sich hat, liegen bleiben muß, und statt der falschen Quinte \bar{a} lässet sich die Sexte \bar{e} allein nachhören, \bar{a} und \bar{e} aber bleiben liegen. Wenn also zwey Ziffern nach einander über Eine Bass-Note stehen, so schlägt die letzte Ziffer allein nach (vide Cap. XIII. §. 7.). Sonsten ist in dieser ganzen Melodie im Discant gar kein fremd * oder \sharp , und durch die Ziffern findet man auch weder Strich noch \sharp , deswegen hat man bey den Griffen nur auf *fis*, *cis* und *gis* Acht zu haben, und ja nicht dawider zu handeln (Cap. VIII. §. 10.). Diß wären einige allgemeine Anmerkungen.

3) Was nun die Ziffern dieser Melodie insonderheit betrifft, so kommen abermal keine andere darin vor, als wovon schon ist gehandelt worden. Wir besehen erstlich den Sexten-Griff; die bloße Sexte kommt zehnmal darin vor, § fünfmal, § zweymal, § einmal, 65 auch einmal, 56 zweymal, § 6 wieder einmal. Vom ordinären Sexten-Griff, dazu 8 und 3 pfleget genommen zu werden, ist zu merken, daß hier zuweilen die 8 wegleiben muß, als zu *gis* im 2ten Satz, zu *gis* im 4ten Satz, ferner zu Anfang des 5ten und 6ten Satzes wieder zu *gis*, und endlich im 7ten Satz zu *eis*, im 2ten Tact des 6ten Satzes kan die Octave bey dem Sexten-Griff zu *gis* auch wegleiben, sonsten kan die 8 hier bey der 6 mitgenommen werden. Man kan hier auch im 5ten Satz bey *gis* die Sexte \bar{e} bequem verdoppeln, wie auch im 7ten Satz bey *eis* das *cis*, davon Cap. X. §. 6. die 5te Anmerk. nachzusehen. Um einen ungeschickten Gang zu vermeiden, darf hier eben keine Octave wegleiben, weil die dur-Töne nicht so viel Gelegenheit dazu geben, als die moll-Töne (Cap. X. §. 6. 7te Anmerk.). Im dritten Satz finden wir über dem Punct nach *gis* einen Strich (also —),

3) Von verschiedenen Sexten-Griffen.

Was der kleine Strich an

über dem Bass
bedeutet:

an dessen Statt hätte eine 6 stehen können; denn der kleine Strich bedeutet nichts anders, als daß die vorige Ziffer noch gelten soll (vide §. 3. am Ende der 4ten Anmerkung). Es gibt aber der Bass der rechten Hand nur zu zweien Tönen, nemlich zu $\frac{e}{h}$ Plaz; das finden wir hier in eben diesem dritten Satz bey *a*, da die rechte Hand nur $\frac{e}{cis}$ und bey *b*, wo sie nur $\frac{gis}{f}$ nehmen kan. Im dritten Tact des ersten Satzes bey dem Sexten-Griff

zu $\frac{cis}{a}$, da der Discant $\frac{a}{b}$ durch einen Punct um die Hälfte, nemlich um ein Achtel, verlängert wird, merke man, daß, weil der Sexten-Griff zu $\frac{cis}{a}$ im Accord zu *A* schon ganglieget. (Cap. IX. §. 15.); man den Griff zu *a* nur darf liegen lassen, und erstlich zu *d* den Griff $\frac{g}{f}$ anschlagen.

4) Von $\frac{g}{f}$.

4) Der Griff $\frac{g}{f}$ zeigt sich hier 5mal. Im ersten und letzten Satz lieget die 6 oben; im 2ten, 4ten und 7ten Satz lieget die 5 oben. Daß sich bey dem Griff $\frac{g}{f}$ nicht immer eine kleine, sondern auch wol eine vollkommene Quinte befindet, die doch aber auch, ngleich der kleinen Quinte, unter sich resolviren muß, ist schon Cap. XII. §. 20. gesagt worden; wie denn hier im ersten und letzten Tact in der $\frac{g}{f}$ zu *d* auch die reine Quinte $\frac{a}{f}$ sich befindet, und unter sich resolviret. Man sehe hiebey wieder nach aus dem 12ten Capitel den 3, 4, 5, 18 und 20ten Sphum. Weiter finden wir hier auch 56 und 65 nach einander, dabey ich mich aber nicht aufhalte, weil Cap. XIII. §. 13. davon nachzusehen. Der Griff $\frac{g}{f}$ stehet hier im ersten Satz über *H*, also, daß die Tertz oben lieget; weil die Secunda modi (welches hier *H* ist, denn *H* ist eine Secunde zu *A*, als worin die Melodie ist) gerne den Griff $\frac{g}{f}$ über sich hat, wie bey vorigem Liede angezeigt worden, so habe ihn hieher gesetzt, ob er gleich im Hallischen Gesang-Buch nicht stehet. Sonsten sehe man zur Repetition vom Griff $\frac{g}{f}$ Cap. XI. §. 14. und 17, und vom Griff $\frac{g}{f}$ Cap. XI. §. 10. 11. 14 und 17.

5) Von verschiedenen
Septimen-Griffen,
als: 76,

5) Was nun die Septimen-Griffe in dieser Melodie betrifft; so finden wir hier zweymal 76, wozu man nur die Tertz nimmt, wie davon nachzusehen Cap. XIV. §. 8. Und daß in diesem Fall die 7 oft nichts anders als ein Vorschlag zur 6 ist, ist eben daselbst §. 10. auch angezeigt, welches hier im 8ten Satz bey *a* eintritt. Im 2ten Satz kommen zwey Septimen-Griffe nach einander; weil nun da motus rectus ist, so darf man zur 7 über *Fis* nur die Tertz nehmen, zu *H* mit der 7 kan 5 und Tertz major kommen. Vom Griff $\frac{7}{f}$ ist Cap. XIV. §. 11. weitläufig gehandelt worden, wohin ich den Leser dann auch weisen will. Im 4ten Satz haben wir über *H* $\frac{7}{f}$. Die beyden Achtel, *H* und *A*, sind Wechsel-Toten,

note

note cambiate, wovon in der 6ten Anmerkung des ersten Liches §. 1. dieses Capitels gehandelt worden, und daher entstehet dieser fürchterliche Griff, (der eine gängliche Abweichung des reinen Accords in sich hält, weil statt der 8 die 7, statt der 5 die 4, und statt der 3 die 2 genommen werden muß), man schlage aber nur den reinen Accord von *A* zu *H* an, und lasse *A* allein nachschlagen, das ist die ganze Kunst. Wir haben ferner Cap. XIV. §. 5. gesagt, daß man bey der Cadence die 7 nach der 8 anschlagen kan; es muß aber eine förmliche Cadence seyn, so, wie solche in diesem Capitel §. 4. in der 8ten Anmerkung gezeigt worden; dergleichen Cadence sind in unserer Melodie am Ende des 3ten, 5ten und 8ten Sazes, allwo die Septima im 2ten Satz nach *H* (welche *a* ist) und im 5ten und 8ten Satz nach *e* (welche *a* ist) kan geschlagen werden; das Achtel aber im Discant, welches vor der Schluß-Note des Sazes steht, folgt erst nach der Septime, und könnte auch gar wegbleiben. Die andern Schlüsse der Sätze unserer Melodie sind nur Einschnitte oder Fermate.

6) Die Ziffer 43 haben wir im 5ten Satz nicht nur bey der Cadence über *e*, sondern auch gleich im ersten Tact dieses Sazes über *a*, als einen Vorschlag zur Terzie zu *a*, nemlich zu *cis*. Sieben erinnere man sich, was Cap. XI. §. 8. und 9. von 43 ist gesagt worden. 6) Vom Griff 43.

7) Es gibt hier auch durchgehende Noten, so wol ausgeschriebene, als unausgeschriebene. Bey den ausgeschriebenen gibt es nichts mehr zu erinnern, als daß man, wenn solche im Discant und Bass zugleich kommen, wie hier im 2ten Tact des 2ten Sazes *h* *gis*, und im 2ten Tact des dritten Sazes bey *h*, solche durchgehende Noten allein ohne Griff zusammen anschläget (vide Cap. XIII. §. 22.). 7) Von durchgehenden Noten.

Sonsten könnten hie und da so wol im Discant als Bass noch einige Terzien-Gänge ausgefüllet werden, jedoch aber hüte man sich, der Melodie dadurch keinen Schaden zuzufügen (vide Cap. X. §. 7. 4te Anmerk. item Cap. XIII. §. 38. 39. und Cap. XV. §. 1. 4te Anmerk.). Im Discant kan im ersten Tact des ersten Sazes *h* durchgehen; im 2ten Tact des 2ten Sazes und gleich im Anfang des 3ten Sazes kan *h* wieder durchgehen und nach *a* führen. Im Bass kan im 2ten Tact des dritten Sazes *gis* und *e*, nach *a* und *h* gehen.

8) Im 2ten Tact des 3ten Sazes kan im Discant ein vierstimmiger Griff zu *h*, und zwar gebrochener Weise, gemacht werden, davon Cap. XIII. §. 23. am Ende, Nachricht zu finden, wo vom Brechen oder Harpetchiren eines Griffes etwas erwähnt worden. Dergleichen vollstimmige Griffe nun könnten hier zwar mehr angebracht werden, man hat sich aber dabey noch nicht aufzuhalten. Man hüte sich vielmehr, daß man 8) Vom vierstimmigen Griff im Discant.

242 I. Abschn. Cap. XV. Sechs Lieder mit Anmerk. (§. 6.)

zur 6 keine 8 nehme, wenn *motus rectus* oder *obliquus*, auch nur in Ansehung zweier Noten, da ist, wie hier im ersten, 2ten, 4ten, 5ten und 6ten Satz. Daß *motus contrarius* Quinten und Octaven zuläßet und verdecket, ist schon in diesem Capitel §. 3. in der roten Anmerkung gesagt worden, dergleichen kommt hier vornemlich im 5ten und 8ten Satz auch vor.

9) Nutzen und Gebrauch dieser Anmerkungen.

9) Ich habe mit Fleiß in den Anmerkungen über diese Melodie viele Stellen aus dem vorigen angeführt, und zweifle nicht, daß ein Liebhaber solche Stellen, wenn er sich die Sachen recht bekant machen will, wie es denn seyn muß, nicht sollte nachschlagen und wiederholen; dadurch wird einer in Stand kommen, nicht allein diese Melodie, die doch noch ziemlich schwere Ziffern hat, spielen zu können, sondern es werden ihm auch wenig Lieder mehr vorkommen, die er nicht auch schon jetzt wird spielen können. Schlußlich will einem Liebhaber des General-Basses diese sechs Lieder mit ihren Anmerkungen fleißig zu üben, recommendiren. Wer sie fertig *cum iudicio* (d. i. mit Verstand, so, daß er weiß, was er macht) spielen kan, und diese 15 Capitel recht durchstudiret hat, dem versichere, daß er das schwereste und wesentlichste des General-Basses schon gefasset, und das übrige mit leichter Mühe auch begreifen wird. Wir gehen zum folgenden Capitel, darin wir die uns noch fehlende wenige Intervalla zusammen abhandeln wollen.

CAPVT XVI.

Von der Secunde, None, Quarte major und Septime major.

Wie nicht alle Dissonanzen eine gleiche Härte an sich haben.

§. 1. Alle bishero abgehandelte Griffe und dazu gehörige Ziffern nahmen ihren Ursprung entweder aus der Verwechselung der Stimmen eines reinen Accordes oder kleinen Septimen-Griffes. Weil nun nichts in der ganzen Harmonie vollkommener ist, als *Trias harmonica*, ein reiner Accord, so sind auch alle andere Griffe und musicalische Sätze, die davon herkommen, lieblich und wohlklingend; und da die Septima minor oft statt der Octave kan genommen werden, und nichts rauhes oder hartes in sich hat, so sind auch die daher kommende Griffe (*vide* Cap. XIV. §. 7.) nicht hart, sondern angenehm zu hören (den Griff $\frac{6}{2}$ ausgenommen, der etwas hart klinget). Diejenigen Intervalla aber, welche wir aniezo vor uns haben zu betrachten, haben mehr unvollkommenes und rauhes in sich; sind aber deswegen nicht zu verwerfen, denn die Folge oder eine geschickte Resolution machet alles wieder lieblich. Wir wollen diese vier Intervalla vorhero erst kürzlich (denn man wird zu ihrer Erlernung jetzt so viel Zeit nicht mehr bedürfen, als da man die Quinten lernte) nach einander abhandeln und zeigen, wie sie zu finden sind.

§. 2. Die Secunde ist leicht zu übersehen und zu treffen. Sie bestehet aus Einem ganzen Tone (diese Secunde wird auch Secunde major, zum Unterscheid von der kleinen Secunde, die nur aus einem grossen halben Ton bestehet, genant, welche auch am meisten vorkommt) und ist also anders nichts als der Ton, der einen Grad oder Ton höher lieget, als die Bass-Note, darüber sie stehet, als: die Secunde von *c* ist *d*, es mag nun dieses *d* ungestrichen, eingestrichen oder zweygestrichen *d* seyn. Die Secunde zu *d* ist *e*; zu *e* ist *f* (eigentlich *f*_♯, denn *f* ist nur ein halber Ton von *e*, und eine Secunde minor); die Secunde zu *f* ist *g*; zu *g* ist *a*; zu *a* ist *b*; zu *b* ist *c*; (eigentlich *c*_♯, denn *b* und *c* liegen nur einen halben Ton von einander, eben wie *e* und *f*).

Wie die Secunde zu erkennen.

§. 3. Die None ist einen Ton höher als die Octave. Weil nun die Octave eben so wie der Grund-Ton heisset, und die Secunde, wie wir eben gesehen haben, einen Ton höher als der Grund-Ton ist, so sind Secunde und None in Ansehung der Benennung einerley, deswegen ist nun die None zu *c*, *a*; zu *d*, *f*; zu *e*, *g* (dieses ist aber eine None minor, die in *a* moll wohl vorkommen will, sonst ist die None major *f*_♯) zu *f*, *c*; u. s. w. eben wie die Secunde; jedoch übersteiget die None die Octave allezeit, die Secunde aber kan zuweilen wohl gleich über den Grund-Ton in eben dem Octaven-Sprengel liegen. Kurz, die None und Secunde sind in Ansehung der Benennung der Töne, welche sie ausmachen, zwar einerley, aber ihr Unterschied bleibet doch groß, wie wir hernach sehen werden. Um diese None auf unserer (Cap. II. pag. 17.) abgebildeten Ton-Leiter anzuzeigen, so habe derselben Leiter 9 Stufen gegeben.

Wie die None zu finden.

§. 4. Die Quarte major ist eine ziemlich harte Dissonanz. Sie ist einen kleinen halben Ton höher, als die Quarte minor, und bestehet also aus dreym ganzen Tönen. Von Natur findet man sie in der Scala diatonica allein bey *f*, nemlich *b*, denn die Quarte major zu *f* ist *b*. Sie wird gemeiniglich angedeutet, wenn durch die 4 ein zarter Strich oder erhöhend *h* stehet. Bey gedruckten Noten, wo das *h*, an statt daß es mit der 4 solte verbunden seyn, ein wenig davon getrennet stehet, hat man wohl Acht zu geben, wie in diesen oder jenen gedruckten Noten solche Art Ziffern, die accidentales sind, und durch ein *, *h* oder *b* gemacht werden, vorgestellet worden (wie davon schon Cap. VII. §. 6. gesagt worden) ob man sich eines Strichs oder Creuzes vor oder nach der Ziffer, oder ob das *h* oder *b* von der Ziffer ein wenig getrennet oder damit verbunden ist; sonst könnte einen dieses, sonderlich bey der 4, leicht verwirren. Um nun diese grosse Quarte zu finden, so setze man nur vor der kleinen Quarte, die man nun schon fertig wissen muß, ein * oder ein erhöhend *h*.

Erinnerung, worauf bey gedruckten Noten zu sehen.

Ist deswegen die Quarte major zu *c*, *fis*; zu *d*, *gis*; zu *e*, *ais*; zu *f*, *b*; zu *g*, *as*; zu *a*, *dis*; zu *es*, *a*; und zu *b*, *e*, und so weiter.

Von der grof-
sen 7.

§. 5. Was nun endlich die Septime major betrifft, so ist sie das *Semitonium* untermwärts, wovon schon so viel gesagt worden, und folget die Octave unmittelbar darnach, als: Die Septime major zu *c* ist *b*; zu *d* ist *ais*; zu *e* ist *dis*; zu *f* ist *e* (diese *Septima maior* wird ohne * gemacht, und also natürlich) zu *g* ist *fis*; zu *a* ist *gis*; zu *b* ist *ais*; zu *es* ist *a*; zu *b* ist *a* u. s. w. Sie ist also einen kleinen halben Ton grösser, als die kleine Septime, und wird angezeigt, wenn ein Strich oder erhöhend *a* durch die 7 stehet. Bey gedruckten Sachen gilt hier, was eben bey der 4 erinnert worden. Ich finde nicht nöthig, diese Ziffern in Noten vorzustellen, und noch weitläufiger davon zu handeln; denn wer in diesem Buche schon bis zu diesem Capitel gekommen, der wird aus zweyen Zeilen bald mehr, als vorher aus einer ganzen Seite verstehen. Jetzt wollen wir die Griffe, welche diese Ziffern haben, besehen, und eine nach der ändern noch einmal vornehmen.

Vom Griff $\frac{1}{2}$.

§. 6. Die Secunde findet man selten allein über einer Note, gemeinlich stehet die 4 drüber, also: $\frac{1}{2}$, dazu denn noch die 6 kommt; findet man aber auch die 2 allein über einer Note, so muß 6 und 4 doch dazu genommen werden. Cap. XLV. §. 7. ist dieser Griff schon angezeigt und gewiesen worden, wie er aus der Stimmen-Verwechslung eines Septimen-Griffs entsteht. Im grossen Hallischen Gesangbuch findet man diesen Griff durch $\frac{1}{2}$ immer voll ausgefetzt; es wäre aber $\frac{1}{2}$ schon genug, ihn anzuzeigen; wie denn auch in dem neulich zu Halle, im Verlag des Waisenhauses, herausgekommenen Wernigerodischen Choral-Buch dieser Griff oft durch $\frac{1}{2}$ ausgedruckt wird, wie wir denn auch ferner hier thun wollen. Denn es ist schon bekant, daß zu $\frac{1}{2}$ die 6 gehöret. Ja, wenn in diesem Griffe eine Quarta major accidentalis vorkommt, so wird dieser Griff bloß durch 4 oder $\frac{1}{2}$ angezeigt. Diß geschieht nun oft, daß im Griff $\frac{1}{2}$ die Quarte eine grosse Quarte ist, und haben wir von der grossen Quarte zu dem, was §. 4. davon kürzlich gesagt worden, allhier nicht viel mehr zu melden. Man merke nur, daß sie nicht nöthig hat, immer im vorigen Griff gelegen zu haben, und daß zuweilen sich wohl die kleine Terzie dazu gesellen will (In Liedern ist dieser Griff $\frac{1}{2}$ etwas seltenes, deswegen wird hernach davon zu handeln seyn). Es pflegt auch ordentlicher Weise die Discant-Note, welche nach der Note, welche die Quarte major gewesen, stehet, einen Grad höher und der Bass einen Grad tiefer zu gehen, wie aus den bald folgenden Exempeln wird zu ersehen seyn.

Von 4 im
Griff $\frac{1}{2}$.

Von der grof-
sen Quarte
überhaupt.

§. 7. Man findet den Griff $\frac{4}{2}$ sehr oft in Liedern. Gemeiniglich bleibt alsdenn die vorige Bass-Note stehen, oder wird repetiret: oder er steht über einer langsamen durchgehenden Note. Dahero wollen wir die Secunde auch betrachten 1) im Durchgange, 2) bey einer stehenden oder gebundenen Note.

§. 8. Wir nehmen also erstlich die Secunde im Durchgange vor, 1) Im Durchgange bey dem gewöhnlichen Griff $\frac{4}{2}$ auf. Stehet durch die 4 weder Strich, $\frac{4}{2}$ noch $\frac{1}{2}$, so nimt man die natürliche 4, (das ist, man beobachtet nur die zu Anfang des Stückes im Systemare befindliche * * oder $\frac{1}{2}$), sie mag nun groß oder klein seyn. Die 2 ist gemeiniglich eben wie die 6, auch groß: jedoch ein Choral-Spieler, der nur die Versetzungs-Zeichen in seinen Griffen wohl observiret, hat eben noch nicht viel zu sehen, ob seine Intervalla groß oder klein sind, ob die Quarte eine Quarta maior oder eine Quarta superflua sey, u. s. w. Denn im 2ten Abschnitt werden wir die Intervalla nach ihren verschiedenen Arten wieder vornehmen. Wann dieser Griff $\frac{4}{2}$ im Durchgange vorkommt, so hat man nur den vorhergegangenen reinen Accord noch einmal anzuschlagen, als im folgenden Exempel gehet der Accord zu *a* vorher, eben dieser Accord zu *a* ist nun auch der Griff $\frac{4}{2}$ zu *g*. Denn wenn in diesem Griff $\frac{4}{2}$ die 4 oben lieget (wie denn bey Liedern am meisten vorfällt), so behält der Discant seine vorige Note, und der Bass gehet Einen Ton niedriger, das ist denn motus obliquus. Was nun im vorigen reinen Accord die Terzie gewesen, das wird zur Note, wo $\frac{4}{2}$ über stehet, die Quarte, als im folgenden ersten Exempel ist: die Terzie zu *a*, zu *g* aber eine Quarte. Weiter: Die Octave des vorigen reinen Accordes wird die Secunde, als *a* ist die Octave zu *a*, hingegen eine Secunde zu *g*. Endlich aus der Quinte des vorigen Griffes wird die 6, als in unserm Exempel war: die Quinte zu *a*, zu *g* aber ist *e* die Sexte. Es hat also dieser Griff $\frac{4}{2}$, wenn er so im Durchgange steht, und einen Terzien-Gang ausfüllet, gar nichts schweres an sich, wie aus folgenden Exempeln erhellet.

N. 1.

Exempel von $\frac{4}{2}$ im Durchgange.

N. 2.

The musical score for "The Rose Tree" is presented in two systems. Each system consists of a treble and a bass staff, both in 3/4 time and G major (one sharp). The first system contains the first two measures of the piece. The second system contains the next two measures, which conclude with a double bar line. Fingerings are indicated by numbers 1-7 above or below notes. The bass staff in the second system includes an asterisk (*) above the first measure and below the second measure, and a double bar line at the end.

Die auf f.
folgende Baß-
Note hat eine
der f. über
sch.
Wie man sich
zu Tact zu
ben.

Ich habe die Griffe wieder drüber gesetzt, damit man sehen könne, daß der Griff $\frac{1}{2}$ nichts anders ist, als ein reiner Accord zu einer um einen Grad höhern Note. Im ersten Exempel habe die 6 darnach folgen lassen; denn dieses ist am allergewöhnlichsten, das Nachschlagen der 7 nach der 8 im ersten Exempel ist leicht, die beiden Mittelsstimmen im ersten Exempel haben einen halben Tact, und bleiben liegen. Im andern Exempel habe auf den Griff $\frac{1}{2}$ die 8 folgen lassen, daraus hernach ein Septimen-Griff erwächst; hier haben Discant und Alt einen halben Tact, und die Tenor-Stimme Viertel; der Bass hat in der letzten Hälfte Achtel. Man kan das erste Exempel auch so spielen, daß man zu ieder Bass-Note anschläget (dadurch denn die halben Tacte wegsielen, und Viertel würden, wie im 4ten Tact des ersten Exempels) und die nachschlagende 7 gar wegläßet, um sich zu üben, dieses Exempel in lauter Viertel tactmässig spielen zu lernen. Man merke sich das erwählte Tempo (oder wie langsam oder geschwinde man ein Viertel auf das andere folgen läßet) und sehe zu, daß man in einerley Tempo bleibe; hernach nehme man das andere Exempel, und zwar erstlich nur den Bass davon, und hernach sehe man zu, daß die rechte Hand in ihren Vierteln egal und gleich im Tact möge seyn, lasse in der andern Hälfte des Tactes das durchgehende Achtel also alleine nachschlagen, daß die rechte Hand in ihrer erwählten Bewegung oder Tact-Art nicht möge gestört werden; von dem letzten Achtel muß man zur rechten Zeit ab- und zum Viertel gehen, und nicht denken, weil der Tact-Strich da stünde, so wäre ein kleiner Abschnitt oder Comma vorhanden, nein, am Ende ist erstlich Ruhe, denn Pausen gibts hier nicht. Dieses wäre ein einfältiger Rath, sich im Tact (davon im ersten Theil des Cla-

vier-

vier-Spielers im 11ten Abschn. in den sieben ersten Capiteln etwas nachzusehen) zu üben, als welcher die Music beleben muß; im 2ten Abschnitt wird mehr vom Tact vorkommen.

§. 9. Die ganze Disharmonie der $\frac{4}{2}$ rühret daher, daß der Baß Moher die eine in sich kurze durchgehende Note schon hören lästet, mittlerweile der reine Griff des vorigen Tones noch tönet oder nachschallet, oder noch einmal angeschlagen wird. Was eine in sich kurze oder lange Note sey, wird im 2ten Abschnitt vorzustellen seyn. Man könnte diesen Griff $\frac{4}{2}$ im Durchgange wohl entbehren; man dürfte nemlich nur die erste Baß-Note zweymal in einem jeden Tact anschlagen und die Note (die hier $\frac{4}{2}$ hat) zum Achtel machen, und allein gehen lassen, so würden die Griffe dieselben in Ansehung der Töne selbst bleiben, nur der Baß allein bekäme eine geringe Veränderung, also:



Diß kan nun auch zur Uebung im Tact gespielt werden; sonst sieht man hier den Griff $\frac{4}{2}$ nun gar nicht mehr, indessen aber bleibt der reine Accord doch noch liegen, und darf nachklingen, wenn die durchgehende Note anschläget; denn es heisset zwar: eine durchgehende Note gehet ohne Griff allein nach, allein der Schall und die Harmonie des Griffes ist noch nicht verloschen, wenn sich eine solche durchgehende Note allein hören lästet, deswegen darf zu dieser durchgehenden Note der vorhergegangene Griff auch wieder angeschlagen werden, und will ich also niemand hiedurch lehren, wie er denselben vermeiden soll, nein, ich will im folgenden Spho. vielmehr Exempel geben, daran er zu üben ist.

§. 10. Es ist schon gesagt, daß der Griff $\frac{4}{2}$ sehr oft in Liedern vorfällt, sowol im Durchgange, als bey stehendem Baß, allein man muß doch gestehen, daß der reine Accord und die daher entstehende Sexten-Griffe viel häufiger vorkommen. An statt nun allhier einige Melodien her zu setzen, worin $\frac{4}{2}$ etwa drey- bis 4mal vorkäme, so habe für dienlicher erachtet, einige Sätze aus allerley Ton-Arten aus dem Hallischen Gesang-Buch herzusetzen. Die erste Zahl zeigt die Nummer des Liedes, und die andere kleinere den Satz desselben an. Ich werde aber allhier nur den Griff $\frac{4}{2}$ und den Griff der vorhergehenden, wie auch der folgenden Note aussetzen,

Moher die Disharmonie des Griffes $\frac{4}{2}$ rühret.

Wie statt $\frac{4}{2}$ ein reiner Accord kommen könnte.

Sätze worin $\frac{4}{2}$ im Durchgange vorfällt.

248 I. Abschn. Cap. XVI. Vom Griff $\frac{1}{2}$. (§. 10.)

ken, sollte aber die Resolution dieses Griffes etwas aufgehalten werden; so wird man sie so lange aussetzen, bis die Resolution geschehen, obgleich hier eigentlich keine sonderliche Resolution nöthig ist.

1364. 4. 1326. 5.

362. 4. 1444. 5.

1144. 5. 1083. 2.

842. 2. 94. 2.

II 96. 7. I 234. 4.

III 4. 4.

268. 7. 859. 3.

812. 1.

827. 3.

189. 1. 449. 3.

379. 6.

189. 6. 1052. 8.

III. 3.

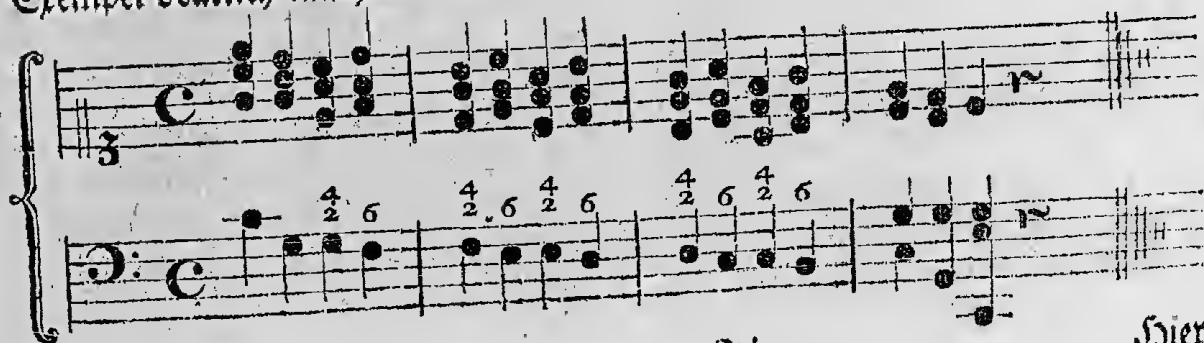
Aus diesen Exempeln erhellet, daß die 4 am meisten in unserm Griffe oben liege, denn in den 14 ersten Sätzen bis zu N. 812. liegt allenthalben die 4 oben. In den sechs folgenden Exempeln liegt die 6 oben, und im letzten Exempel ist es die 2, welche oben liegt; mehrere Stellen, als hier ausgesetzt sind, von der durchgehenden Secunde, wird man nicht viel im Hallischen Gesangbuch finden. Bey N. 268. wird zwar der vorige Accord zu *f*, es ist aber doch der Griff $\frac{4}{2}$ zu *f* nichts anders als ein reiner Accord zu *g*. Hiebey merken wir an, daß, wenn im Griffe $\frac{4}{2}$ eine grosse 4 befindlich ist, die 4 nicht immer darf vorher gelegen haben, welches man aber gemeiniglich bey der kleinen 4 findet, man sehe N. 268. 189. 449. und 189. In N. 859. wird der Griff $\frac{4}{2}$ zu *c* nicht wieder angeschlagen wegen des Punctes, so im Discant hinter *f* steht, das *e* aber schläget allein nach, und $\frac{4}{a}$, welches ganze Tacte sind, bleiben liegen. Weiter dürfen wir uns bey diesen Sätzen nicht aufhalten. Im Wernigerodischen Choral-Buch ist der Griff $\frac{4}{2}$ auf allerley Weise angebracht.

Die Quarte major darf nicht immer vorher liegen.

§. 11. Nun wollen wir die gebundene Secunde auch besehen. Es wird das Wort gebunden nicht so verstanden, wie es Cap. XIV. §. 15. bey der Septime, Cap. XII. §. 18. bey der kleinen Quinte, und Cap. XI. §. 9. bey der Quarte erklärt worden; sondern sie heisset eine gebundene Secunde, weil die Bass-Note, worüber die Secunde steht, gebunden ist, entweder daß zwey Viertel oder Achtel, die ihre Noten-Stelle nicht verlassen, durch einen Bogen zusammengebunden sind; oder die doch repetiren und zweymal angeschlagen werden, wie aus dem Exempel wird zu ersehen seyn, darauf denn die folgende Bass-Note einen halben oder ganzen Ton herunter gehet. Dahero man die Regel gibt: daß eine gebundene Bass-Note (nemlich die letzte von den beyden Noten) den Griff $\frac{4}{2}$ über sich hat. Dieser Griff mit der gebundenen Secunde ist nun zwar nicht im vorigen Griff enthalten, wie bey der Secunde im Durchgange; allein er ist doch gar leicht zu finden, wenn ich mir nemlich nur vorstelle, daß die Bass-Note, darüber $\frac{4}{2}$ steht, einen Ton höher steht, und ich dazu einen reinen Accord anschlagen soll. Ich will solches durch ein klein Exempel deutlich machen.

Was durch eine gebundene Secunde zu verstehen.

Eine gebundene oder stehen bleibende Bass-Note hat gerne $\frac{4}{2}$.



Gang vom Griff $\frac{4}{2}$ in Exempeln gezeigt.

Hier haben wir den Gang von $\frac{4}{2}$, oder wie man die $\frac{4}{2}$ oft anbringen kan. In Liedern trift man dergleichen Gänge eben nicht an, in andern Stücken aber kommt dergleichen oft vor. Will ich nun den Griff $\frac{4}{2}$ zu g machen, so denke ich nur, meine Bass-Note g wäre a mit einem reinen Accord; denn ein reiner Griff zu a ist der Griff $\frac{4}{2}$ zu g, wie wir §. 8. gesehen haben; und ein reiner Accord zu g ist $\frac{4}{2}$ zu f, und so weiter, wie aus dem Exempel zu ersehen; hier kommt ein ieder Ton zweymal vor.

Wie auf $\frac{4}{2}$
der Griff $\frac{4}{2}$
folgen kan.

§. 12. Statt der 6 kan die auf $\frac{4}{2}$ folgende Note auch $\frac{4}{2}$ haben, deswegen wir unser Exempel statt der 6 mit der $\frac{4}{2}$ aussetzen wollen.



Hier können
Bindungen
statt haben.

Weil nun hier im Discant und Bass immer zwey Töne zweymal dieselben bleiben, so könnten immer zwey Viertel zusammengebunden werden, da ich denn dergleichen gebundene Noten nicht wieder anschlagen dürfte, nemlich die gebundene Bass-Stimme und die Discant- und Alt-Stimme, die Tenor-Stimme änderte sich nur, und ginge beym Griff $\frac{4}{2}$ einen Ton niedriger. Wir wollen dieses Exempel mit solchen Bindungen im Bass und Discant aussetzen, damit man einsehe, was dergleichen gebundene Noten bedeuten, und wie sie aussehen und tractiret werden müssen.



Rückungen
statt Bindun-
gen.

Das lässet fürchterlich, wenn mans noch nicht versteht: es ist nichts anders, als Bindungen, da ich immer im Griff liegen lasse, was vom vorigen Griff darin bleiben kan. Statt solcher Bindungen macht man, weil doch zwey gebundene Viertel einen halben Tact gesten, und eben so tractiret werden, lieber halbe Tacte, als:



Dieses Exempel wird mit dem vorigen einerley gespielt. Wer dergleichen nie gesehen, dem kommen dergleichen Noten sehr fremd vor; sie müssen auch immer accurat untergelegt werden, oder ein Anfänger geräth in Confusion. Hieraus ersiehet man auch, wie man sich zu verhalten, wenn eine Note an der Seite noch eine Ziffer hat, wie hier hinter den halben Tacten im Bass geschehen; da muß solche Note in zwey Theile abgetheilet werden, und zu jedem Theil der gehörige Griff geschlagen werden. Im Tenor und Bass sind noch Bindungen geblieben, weil der Tact-Strich solches hinderte. Der Tenor gehet hier mit dem Bass *motu recto* in Sexten fort (Cap. XV. §. 3. 3te Anm.), sonst rücken und wechseln die Stimmen gegen den Bass.

§. 13. In den ausgeschriebenen Griffen siehet man, sonderlich in denen beyden letzten Tacten, fremde Noten, die weit unter der untersten Discant-Linie gehen, und wegen der Ziffern nicht Platz gehabt haben, auf den Bass-Linien geschrieben zu werden. Diß ist dem Schreiber eine Mühe, dergleichen Noten zu schreiben, und dem Spieler verdrießlich zu spielen. In solchen Fällen thut man nun am besten, wenn man in den beyden letzten Tacten, statt des Discant-Schlüssels den Alt-Schlüssel gebraucht. Diß findet man in den musicalischen Lehr-Büchern auch sehr oft, daß sie mit den musicalischen Schlüsseln nach Beschaffenheit der Höhe oder Tiefe der Noten abwechseln, und den bequemsten aussuchen, da sie nicht nöthig haben, viele kleine Neben-Linien über oder unter den Linien zu machen. Wir wollen unserm Exempel in den beyden letzten Tacten den Alt-Schlüssel geben, denn siehet es so aus:



Dahero ist es nun sehr nöthig, alle musicalische Schlüssel mit ihren Noten kennen zu lernen, sonderlich sind sehr gebräuchlich: Violin-Noten, Alt- und Tenor-Noten; deswegen habe im ersten Theil meines Clavierspieters im 2ten Abschn. das ganze XVIIIte Capitel von allen musicalischen Schlüsseln, oder von den mancherley Arten Noten handeln lassen, welches man sich wohl bekant zu machen hat.

Sätze, darin eine gebundene Secunde.

§. 14. Nun wollen wir auch aus dem Hallischen Gesangbuche einige Sätze hersehen, worinnen beim Griff $\frac{4}{2}$ eine gebundene Secunde ist.

II91. 3. 458. 5.

1543. 3. 1318. 4.

618. 4. 78. 2.

1259. 11. 52. 6.

706. 5. IO43. 4.

1392. 4. IO32. 2.

1399. 7. 350. 6.

Diese und die §. 10. befindliche Exempel und Sätze mit $\frac{4}{2}$ zeigen an, daß Anmerkungen der Griff $\frac{4}{2}$ sehr gebräuchlich ist: ja, da dieser Griff mit dem Griffe $\frac{3}{2}$, dabey, $\frac{3}{2}$ und $\frac{7}{4}$ sehr verwandt ist, so könnte er bey einer geringen Aenderung des Basses öfterer angebracht werden, als man ihn findet (vide Cap. XV. §. 1. die 8te Anmerk.). Man übe diese Sätze wohl, und lasse sich nicht verdriessen, daß nichts zusammenhängendes drinnen ist, und daß die Tonart so oft variiret, man muß einen Satz nach dem andern üben. Im andern Satz 458. stehet über g nur bloß die 2, als wodurch der ganze Griff schon angezeigt wird; eben wie bey N. 618. die 4 unter c auch schon genug ist, diesen Griff anzuzeigen, vide §. 6. dieses Capitels. Sonsten finden wir hier in unsern Sätzen die 4 am meisten oben liegend, denn wir haben unter diesen 14 Sätzen, nur zwey Sätze, da die Secunde oben liegt, nemlich im andern und letzten Satz. Es ist aber kein Satz im Hallischen Gesangbuch, da bey dieser gebundenen Secunde die 6 oben lieget.

Andere Neben-Ziffern der 2, verursachen die Wechselnoten.

§. 15. Diß mag genug seyn vom Griff $\frac{7}{2}$. Es fräget sich nun; ob nicht noch andere Griffe mit der 2 gemacht werden? Ja, wir haben im vorigen Capitel §. 1. in der 6ten Anmerkung der Wechselnoten gedacht, und gezeigt, wie hiedurch oft fremde Ziffern, nemlich $\frac{7}{2}$, $\frac{5}{2}$ und $\frac{3}{2}$ entstehen. Wer nun die Lehre von den Wechselnoten (der Cambiate) wohl versteht, und sie von den ordentlich durchgehenden Noten unterscheiden kan, (wovon der 2te Abschnitt weitläufiger handeln wird) dem werden dergleichen seltene Griffe nicht mehr schwer seyn: zwar findet man sie bey Liedern nicht viel; im Hallischen Gesangbuch habe nur Einen Satz gefunden, der hieher gehöret, nemlich N. 1200, der 5te Satz, den wir hier mittheilen wollen.

Vom Griff $\frac{7}{2}$.



Wenn hier über *e* im Bass die Sexte major δ stünde, so müßte es doch eben so gespielt werden, als jetzt, da über *f* diese fremde Ziffer $\frac{7}{2}$ steht; hier wird also der Sexten-Griff anticiptret, und schon zu *f* angeschlagen, was eigentlich zu *e* gehöret. Im Hallischen Gesangbuch steht $\frac{7}{2}$, ich halte dieses für einen Druckfehler, und wolte lieber $\frac{7}{2}$ nehmen; denn *e* hat doch ordentlicher Weise die Sexte major über sich, (nach Cap. XV. §. 5. 3te Anmerk.) und $\frac{7}{2}$ ist eine Anticipation des Sexten-Griffes zu *e*. $\frac{7}{2}$ wäre ein reiner Accord mit der vollkommenen Quinte, der sich hier aber über *e* so gut nicht schicket, als die δ . Sonsten findet man dergleichen fremde Griffe auch in künstlich oder bunt gesetzten Bässen, z. E. hin und wieder in Kaufmanns harmonischer Seelen-Lust (woraus Cap. XV. §. 1. in der 6ten Anmerk. einige Stellen angeführet habe) und sonsten.

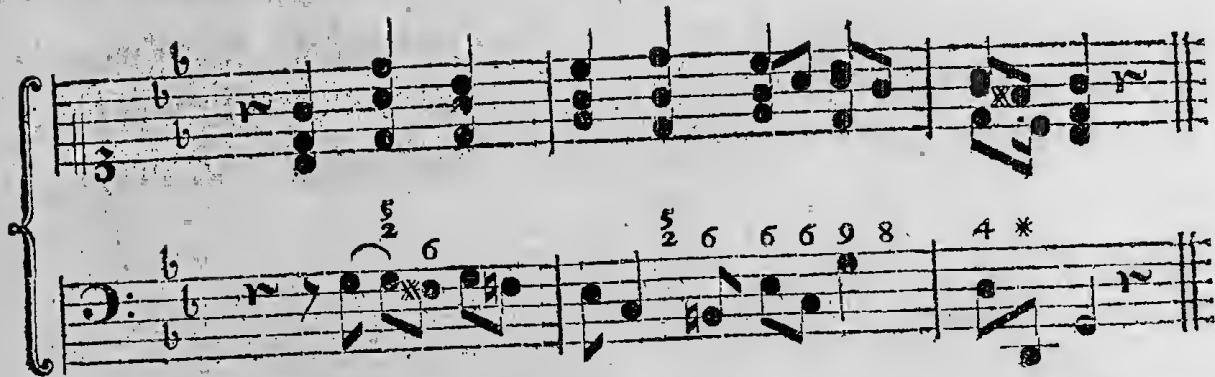
Vom Griff $\frac{3}{2}$.

Wie er leicht zu finden.

§. 16. Weil ich nun in diesem Abschnitte gerne alle Ziffern mit ihren Neben-Ziffern, und folglich alle gebräuchliche Griffe erklären, und einem Liebhaber zeigen wolte, und wir doch jetzt von der Secunde handeln, so wollen wir uns noch ein wenig dabey aufhalten. Unter denen §. 15. angezeigten fremden Griffen, kommt der Griff $\frac{3}{2}$ noch am meisten vor. Wer nun diesen Griff $\frac{3}{2}$ gerne bald will finden lernen, der stelle sich nur vor, daß die Note, darüber $\frac{3}{2}$ steht, nicht als eine Haupt-Note, sondern

I. Abschn. Cap. XVI. Von der 2 u. ihren Nebenziff. (§. 16.) 257

sondern nur als ein Vorschlag zur folgenden Note (welche immer einen Grad herunter gehet) anzusehen ist, die eine 6 über sich hat. Soll diese, nach der Note, die $\frac{5}{2}$ über sich hat, folgende Note, einen Sexten-Griff ohne Octave haben, so steht $\frac{5}{2}$ über dem ersten Achtel oder über der letzten Hälfte eines Viertels, da denn oft die 5 oder 2 verdoppelt wird (ie nachdem beim Sexten-Griff der folgenden Note die 6 oder 3 hätte können verdoppelt werden) als:



Hieraus ist offenbar, daß der Griff $\frac{5}{2}$ nichts anders ist, als der Sexten-Griff der folgenden Note; und entstehet, wenn der Bass sich aufhält und der Griff $\frac{7}{2}$ nicht fort will. Soll aber zu diesem Sexten-Griff die Octave mit genommen werden, so entstehet bey der retardation des Basses der Griff $\frac{7}{2}$, der aber so gebräuchlich nicht ist, als $\frac{5}{2}$.



Zu Anfang des zweiten Tactes haben wir hier im Discant einen Punkt: Punkt zu Anfang des Tactes, so lange er denket, der Tact-Strich sey eine Art vom Comma, fremde vorkommen; deswegen schreibt man an dessen statt auch wohl die vorige Note wieder aus, und bedienet sich einer Bindung. Hier ist nun der Griff $\frac{7}{2}$: man siehet, daß es nichts anders als ein Sexten-Accord mit der Octave ist. Soll $\frac{5}{2}$ folgen, so kommt $\frac{5}{2}$.

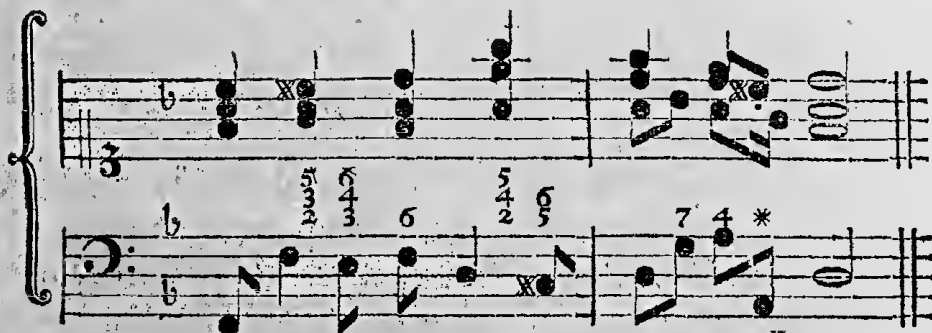
Vom Griff $\frac{5}{2}$.

Wiedeh. Gen. Bass.

RP



Vom Griff $\frac{5}{2}$. Wer dergleichen Bässe liebet, der schaffe sich das erwähnte Rauffmannsche Werk an. Soll nun ferner $\frac{6}{3}$ da seyn, so hat diese meistens gebundene Note $\frac{5}{2}$ (der Griff sieht seltsam aus, und ist nicht viel gebräuchlich). Wir setzen folgendes Exempel davon her.



Dis sey genug von dergleichen Griffen: man braucht also nicht lange darnach zu suchen, wenn einem nur der folgende bekannt ist. Oft stehet nun der folgende Griff darüber, wie hier über *e* und *cis*, ohne daß die rechte Hand nöthig hat ihn aufs neue wieder anzuschlagen; oft stehet aber auch diese Note ohne Ziffer, da man denn wissen muß, wo die 6 eigentlich ihren Platz hat, und was vor Neben-Ziffern dazu gehören. Man schlage hieben wieder nach die Exempel des vorigen Capitels §. 1. in der 6ten Anmerkung.

Von der gro-
ßen Septima
im Griff $\frac{7}{4}$.

§. 17. Weil sich die Secunde auch gerne zur Septima major, als wovon wir in diesem Capitel auch das nothwendigste anzuzeigen haben, gesellet, so wollen wir solche vor der Note hergehen lassen. Spho 5. haben wir schon gewiesen, wie sie leicht zu erlernen; sie ist nemlich nur einen halben Ton niedriger als die Octave. Ihre gewöhnliche Neben-Ziffern sind, die 4 und 2. Hier ist nun eine gänzliche Abweichung vom reinen Accord, denn aus der 8 wird eine 7, aus der 5 eine 4, und aus der 3 eine 2. (vide Cap. III. §. 6.). Ich habe diesen Griff $\frac{7}{4}$ im hallischen Gesang-Buch zwar nicht gefunden, indessen ist er doch sehr gebräuchlich, sonderlich in den so genannten Recitativen einer Cantate oder eines andern Singsstückes, und kan auch oft am Schlusse eines Satzes angebracht werden.

I. Abschn. Cap. XVI. Von der Septime major. (§. 18.) 259

§. 18. Man hat eine Regul, daß man über eine stehende Note (welche oft ein halber oder ganzer Tact ist, und dahin auch die Schluß-Note eines Satzes, Liedes oder Stückes gehört) allerley Ziffern anbringen kan. Ja man findet mannichmal sehr schwere Ziffern drüber stehen: im 2ten Abschn. werden Exempel davon vorkommen. Im hallischen Gesang-Buch N. 232. finden wir im 2ten Satz im Baß viermal c nacheinander mit verschiedenen Griffen, das sind nun auch stehende Noten, wenn ein Ton verschiedene mal nach einander vorkommet; wenn auch diese Note zuweilen in eine andere Octave geführt wird, so heist es doch noch ein stehender Baß, wie N. 755. im 2, 5 und 6ten Satz. N. 336. bestehet die allerleste Note aus zween ganzen Tacten, da denn der erste ganze Tact vier Griffe erfordert, wo die oberste Discant-Stimme kan liegen bleiben. Um mehrerer Deutlichkeit willen wollen wir erwähnte Sätze beyfugen.

Im letzten Exempel hätte zu $\frac{4}{2}$ gar gut, statt der 8 die Septime major können gemacht werden, und hätte der Griff dann geheissen $\frac{f}{a}$. Ein solcher

Schluß kan nun am Ende aller Sätze und Lieder gemacht werden, und zwar unter allerley Veränderungen and Brechungen. Nehme ich zu $\frac{4}{2}$ hier die Septime major, so wird die ganze natürliche Ton-Leiter in diesen vier Griffen zum Gehör gebracht. Diß schicket sich nun um so viel besser, je mehr Zeit man bey einer jeden Schluß-Note eines Satzes oder Liedes hat. Man hat dabey aber wohl auf die vorgefeste * * oder b zu sehen.

260 I. Abschn. Cap. XVI. Von der 2 u. ihren Nebenziff. (§. 19.)

Man muß die
Scalam seiner
Ton-Art wohl
inne haben,
ehe man spie-
let,

und deswegen
erst ein klein
Vorspiel ma-
chen, derglei-
chen hier eini-
ge stehen.

§. 19. Weil es nun höchstnöthig ist, die Scalam seines Tones, und was vor * * oder b b darin vorkommen, recht zu kennen und zu wissen, sonderlich wenn in fremde Ton-Arten ausgewichen wird, so recommendire hiebey das 2te Capitel fleissig zu betrachten. Man thut wohl, wenn man vorher, ehe man zu spielen anfängt, die Ton-Leiter oder Scala seiner har-ten oder weichen Ton-Art, stufenweise nach Cap. II. §. 12. und 25. hören läßt, und sonderlich in Moll-Tönen eine Octave herauf und herunter spie-let, zum Ueberfluß wollen wir einige kleine hierzu dienliche Vorspiele her-setzen, und zwar zwey aus g dur und zwey aus g moll, darinnen keine schwere sondern leichte Ziffern vorkommen: man übe sich, es etwas tactmässig zu spielen; ich habe die Griffe wiederum drüber geschrieben, man brauche sie aber ja so, wie unter andern Cap. XI. §. 17. am Ende, erinnert worden.

Das erste Præludium aus g dur.



Das andere Præludium aus g dur.



Erstes Præludium aus g moll. Ein wenig geschwind.





Das andere Præludium aus g moll.



Zu diesen vier Exempeln wollen wir noch etliche aus den gebräuchlichen Ton-Arten hersetzen, die ganz kurz seyn sollen, und wo der Bass sich viel mit Achtel beschäftigt, da man denn zuerst, (ehe man es mit Griffen spielt) die Fingersehung für die linke Hand auszusuchen hat, wovon der erste Theil des Clavier-Spielers nachzusehen ist.

Præludium ex f dur. Mäßig.



Præludium ex d moll.

3/4

3 4 5 7

6 5 4 3 2

6 5 4 3 2 1 3 2 1 4*

Præludium ex d dur.

3/4

6 5 4 3 2 1 3 2 1 4*

Præludium ex b moll.

3/4

6 5 4 3 2 1 3 2 1 4*

Præludium ex e moll.

Handwritten musical notation for a prelude in E minor, 3/4 time. The treble staff contains a series of chords and a melodic line with some accidentals. The bass staff features a more active melodic line with slurs and fingerings (6, 5, 6, 5, 6, 5). The piece concludes with a final chord in the treble staff.

Præludium ex c dur.

Handwritten musical notation for a prelude in C major, 3/4 time. The treble staff shows a sequence of chords. The bass staff has a melodic line with slurs and fingerings (6, 5, 6, 5, 6, 5, 6, 5). The piece ends with a final chord in the treble staff.

Præludium ex a moll.

Handwritten musical notation for a prelude in A minor, 3/4 time. The treble staff contains a series of chords and a melodic line with some accidentals. The bass staff features a more active melodic line with slurs and fingerings (6, 5, 6, 5, 6, 5, 6, 5). The piece concludes with a final chord in the treble staff.

Præludium ex b dur.*Præludium ex es dur.**Præludium ex e dur.*

Warum man sie im ersten Abschnitt gesetzt.

Ich gestehe gerne, daß diese kurze Præludia oder wie man sie sonst nennen will, wohl von niemand in diesem Capitel werden gesucht werden: ich war vorher selbst der Meinung, sie im folgenden Abschnitte hinzusetzen; allein was ist daran gelegen, ob sie hier oder weiter hin stehen, wenigstens sind die darin vorkommende Ziffern schon aus vorigem bekannt, und können zur Uebung der gebräuchlichsten Ziffern und des Tactes dienen. Ich habe sie mit Fleiß sehr kurz gemacht, die Griffe darüber geschrieben und zwar so, wie davon gelehret worden; es ist vor Anfänger, die solche, weil sie klein sind, bald zu ihrem Vergnügen auswendig lernen können. Weitläufige Anmerkungen gedenke nicht drüber zu machen, die kan man leicht vor sich selbst machen. Wovon aber noch nichts gesagt, das will kürzlich berühren. Im Præludio ex d moll finden wir über die stehende Note D eine ganze Reihe Ziffern, unter andern auch 1. Wann die Ziffern, so wie hier, stehen, daß nach 1 die 2 folget, so zeigt solches an, daß die rechte Hand

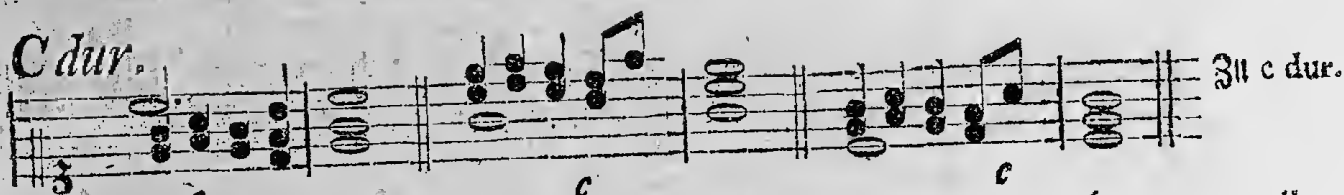
Anmerkungen drüber.
Von 22.

I. Abschn. Cap. XVI. Von der 2 u. ihr. Nebenziff. (§. 19. 20.) 265

Hand nicht mehr als die zwey darüber stehende Intervalla machen soll, und zwar daß die oberste Ziffer immer oben kommt; im Præludio ex a moll findet man dieses auch. Im Præludio ex d dur hat die rechte Hand eine ungleiche Bewegung, wie die drüber stehende Griffe zeigen. Im Præludio ex e moll wird im dritten Tact nur zur ersten und letzten Note ein Griff gemacht, übrigens geht der Baß, aus Liebe zur Veränderung, allein. Im Præludio ex e dur finden wir über dem vorletzten e den Griff $\frac{7}{4}$ als einen rechten Vorschlag zum reinen Accord. Hiemit überlasse diese kleine Stücke oder Sätze einem Liebhaber, um daraus die gebräuchliche Ton-Arten kennen zu lernen, als wozu sie ihm sehr dienlich seyn können. Wir gehen weiter.

§. 20. Im 18ten Spho am Ende habe gesagt, wie man sich bey der Schluß-Note eines Satzes ein wenig durch Veränderung des reinen Accords aufhalten kan, davon wir denn auch noch einige Exempel aus den gebräuchlichsten Ton-Arten geben wollen. In diesen Exempeln kommt der Baß nur Eine Note, welche als die Schluß-Note eines Satzes oder Stückes anzusehen ist; und weil im Discant nicht nur in der Octave, sondern auch in der Tertzle und Quinte aufgehalten und geschlossen werden kan, so wollen wir unsere Exempel auch darnach einrichten, die Baß-Noten aber zur Ersparung des Raums nur mit einem Buchstaben anzeigen. Man nimmt dabey die in der Ton-Art sich befindende * * oder b b wohl in Acht, so ist es leicht

Von den gebräuchlichen Ziffern über einer Schluß-Note.



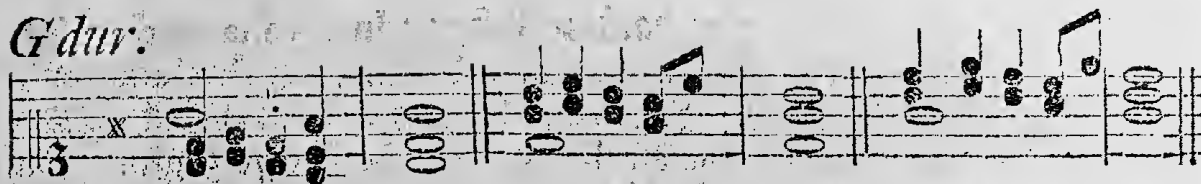
eben so auch *c moll*, nur muß man statt *e*, *es*, und statt *a* das *as* nehmen. *c moll*



In *a dur* wird statt *c* nur *cis* genommen, und statt *f*, *fis*.

a dur.

g dur.

G dur.

g moll.

E moll.

Wenn eine ganze Reihe einzelner Ziffern über einer Schluß-Note stehen.

Nach diesen Mustern wird man schon mit den andern Ton-Arten fertig werden können. Man findet zuweilen über der letzten Note eines Satzes im Baß eine ganze Reihe Ziffern, welche weiter nichts als eine kleine Manier bey der Schluß-Note im Tenor oder Alt anzeigen: dergleichen sehen wir im Hallischen Gesang-Buch bey dem Liede N. 185, *Fließt ihr Augen, fließt von Thränen* 2c., da stehet am Ende des zweyten Satzes über *d* im Baß 4 * 2 * und am Ende des 3ten und 4ten Satzes über *f*, 9 8 7 8. Diß wird also gespielt:



Diß gehöret nun schon zum manierlichen Spielen, und läßt sich leicht angewöhnen. N. 3. habe auch ein Exempel gegeben, da die Octave oben lieget, daran man genug haben wird. Nun ist es Zeit zur None zu gehen.

Von der None.

§. 21. Ich habe mit Fleiß die None zuletzt gespart, als eine Ziffer, die so gar oft nicht vorkommt, und an deren statt, wie wir bald sehen werden, auch zuweilen die Secunde kan genommen werden. Wir haben §. 3. schon angezeigt, wie sie heiße, und wie sie in der Benennung mit der Secunde einerley sey. Es ist aber die None dem ohngeachtet doch von der

Wie sie von der Secunde unterschieden.

Secunde sehr unterschieden, vornehmlich in folgenden Stücken: 1) Sie hat andere Neben-Ziffern, als die Secunde. 2) Sie liegt gemeinlich schon vorher, und 3) muß sich ordentlich resolviren in die Octave. Sie

Wie die None als ein Vorschlag zur 8

kan also als ein Vorschlag zur Octave angesehen werden, und deswegen vor der 8 hergehen in allen Griffen, wo die 8 zu gehöret; nun aber gehört die

8 zum

I. Abschn. Cap. XVI. Von der None. (§. 21.) 267

8 zum reinen Accord, dahero dann die None, eben wie die 8, die Ziffern 5 und 3 neben sich hat. Zum 6ten Griff gehört auch die 8, an deren statt abermal und daher so die None stehen kan, daher kommt nun $\frac{9}{8}$. Zum Quartan-Griff gehöret Neben Zif. $\frac{9}{8}$, nehme ich nun statt der 8 erstlich die 9, so kommt der Griff 2, wozu noch fern hat, die 5 gehöret. Weil ich nun auch zur kleinen 7 die Octave nehmen kan, wenn ich nemlich die 7 oben und die 8 unten habe, so kan ich auch hier erstlich die 9 nehmen, daher kommt 2, wozu denn die 5 und 3 noch gehöret. Wir wollen dis in Noten aussetzen, und erstlich den Griff mit der Octave, denn mit der None hersetzen. Also:

1) 2) 3) 4) 5) 6) wie aus den
Exempeln er-
hellet.

7) 8) 9) 10)

Aus diesen Exempeln siehet man, wie die None erst vor der 8 hergehet. Stehet nichts als eine 9 über eine Note, so gehöret 5 und 3 dazu: steht 2 so gehöret die 3 noch dazu: zu 4 kan auch noch die 5 kommen. Es ist der Nonen-Griff kleinen Händen, vornemlich wenn die 9 oben lieget, etwas incommode zu greiffen; steht 98 und die Tergie liegt oben, so machts nicht viel, ob man die None vor der 8 hergehen läffet oder nicht, und wann auch die Mittel-Stimme, nemlich der Alt, solche None zu singen hätte, so Resolution der 9, 4 und 7 kan die linke Hand antici-
piren.

muß sie doch zur 8 bald hingehen und der General-Bassiste hat die Resolution der None anticipiret. Denn wenn man ganz vollstimmig einen reinen Accord zu *c* anschlagen will, worüber die 9 erst stehet, so darf der Baß gleich die Octave machen, als:



Hier sehen wir, daß bey der Vollstimmigkeit die Resolution der 9, 4 und 7 kan im Baß anticipiret oder voraus genommen werden, eben da die Dissonanz noch in der rechten Hand erst angeschlagen wird.

Die gebundene und ungebundene None.

§. 22. Weil aber doch die None sehr gebräuchlich ist, so muß man auch damit fertig werden können; wir wollen deswegen abermal aus dem Hallischen Gesang-Buch einige Sätze, darin die None vorkömmt, hersehen, und zwar erstlich, wenn sie in der obersten Stimme lieget; da sie denn gebunden oder ungebunden seyn kan. Wir finden nur folgende zwey Sätze mit der gebundenen None im Discant.

Exempel der gebundenen None in der Discant-Stimme.



Im letzten Exempel ist zu *a*, eine None minor, das *b*. Dazu gehöret die Tertz major. Diese None minor kömmt oft in moll-Tönen vor. Nun wollen wir einige Nonen-Exempel, im Discant, als ungebunden hersehen.

442. ^{s.} 466. ^{2.}

Exempel der ungebundenen None in der Discant-Stimme.

468. ^{1.} 961. ^{1.}

1229. ^{s.} 129. ^{1.}

415. 1261. ^{1.}

1281. ⁽⁶⁾

etc.

Wann

Wenn man
statt des
Nonen-Griffs
 $\frac{7}{4}$ nehmen
könnte?

Wenn die None einen Terzien-Gang ausfüllet, wie hier im ersten, 2ten, 3ten, 4ten, 6ten und 7ten Exempel, da der Bass die vorige Note behält, so kan statt der 9 eben so bequemt der Griff mit der Septime major $\frac{7}{2}$ gemacht werden. Wir wollen von jedem Satz nur die beyden Noten, darauf es uns ankömmt, und worüber 9 8 steht, hersehen, da denn statt 9 8; 7 8 stehen muß, oder 7 8, zu dieser grossen Septime gehöret nun 4 und 2, und kan solcher Griff sehr oft gemacht werden, an statt daß man sonst die durchgehende Note allein nachschlägt. Wir wollen die Stellen hersehen aus den Sätzen, um dieses deutlich zu machen.

1) Satz 2 u. 3. Satz 4. Satz 6) Satz 7)

Nun müssen wir auch noch Exempel geben, von der gebundenen None in den Mittel-Stimmen.

Exempel der
gebundenen
None in der
Alt-Stimme.

§. 23. In der Alt-Stimme kommt die None sehr oft vor, denn wenn die Octave darin lieget, so muß der Vorschlag zur Octave, das ist, die None auch darin liegen. Sie ist allhier immer eine gebundene None und lieget folglich schon im vorigen Griff. Wir wollen davon folgende Sätze zur Übung mitnehmen.

89. 1. 202. 3.

242. 5. 206. 6.

721. 3. I233. 3.

I277. 7.

In allen diesen Sätzen liegt die None in der Alt-Stimme und resolviret auch darin. Dis wäre also gnug vom Nonen-Griff, wenn die 8 drauf folget. In der Tenor- oder untersten Mittel-Stimme steht sie nun auch wohl, ob ich gleich im Hallischen Gesang-Buch kein Exempel davon habe finden können, man sehe die Nonen-Griffe §. 21.

§. 24. Weil die Octave nicht allein zum reinen Accord, sondern auch sehr oft zum Sexten-Griff kan genommen werden; so findet man, wie schon §. 21. erwähnt worden, die None, als einen Vorschlag zur 8, bey der Sexte, da denn öfters die 6 ebenfalls an der 7 einen Vorschlag bekommt, daraus die Ziffer 9 8 entsteht, welcher ganze Griff gemeiniglich schon im vorigen lieget: wir wollen zwey Sätze anführen, mehr habe nicht nöthig erachtet.

In der Tenor-Stimme darf die 9 auch stehen.

Wie der Griff 9 8 anzusehen und leicht zu finden.

70. 6. 90. 5.

Wie der Griff 2 anzusehen, woher er entstehe, und wie er leicht zu lernen.

Es kommt dieser Nonen-Griff bey Liedern selten vor, eben wie auch der Griff 2 nicht viel vorfällt. Nach dem Griff 3 sollte der Bass einen Ton höher gehen und einen reinen Accord über sich haben, wie im 12ten Capitel gezeiget worden. Es repetiret aber der Discant diesen gehaltenen Griff 3 zuweilen noch einmal, wenn der Bass schon in die Höhe gegangen; daher kommt denn diese Ziffer 2; dazu auch noch die 5 kan genommen werden, was im vorigen Griff 3, die 5 gewesen, wird die 4, aus der 3 wird die None, und aus der 6 die 5. Man stelle sich nur vor, daß die Bass-Note, worüber dieser Griff 2 stehet, einen Ton niedriger stünde und 3 über sich hätte, so ist dieser so fremd scheinende Griff bald zu finden. Wir wollen auch ein paar Sätze zur Probe davon mittheilen.

General. Nonen Exempel, worin allerley und zum Theil fremde Ziffern vorkommen.

§. 25. Zum Schluß dieses Capitels will noch ein Exempel zur Uebung der None hersehen, und es in Sätzen, als eine Lieder-Melodie, denn geschwinder darf es nicht gespielt werden, abtheilen, so erlangt man dadurch noch Freyheit ein wenig auszuruhen. Ich gestehe gerne, daß es ein wenig schwer ist, und daß man freylich dergleichen Bässe wohl in keinem Choral-Buch findet; es wird zur Uebung gegeben, um zu probiren, wie weit man in seiner Selbst-Information gekommen. Hier ist es:

Choral = mässig.

The musical score is written for a single melodic instrument, likely a lute or guitar, given the context of the text. It consists of four systems, each with a treble and bass staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The music features various chords and melodic lines. Fingerings are indicated by numbers 1-5. Some notes are marked with an 'x'.

§. 26. In diesem Exempel befindet sich die 9, die 7 und die 4 sehr oft. Hier muß man nun gedenken, was schon hin und wieder gesagt worden, nemlich, daß die None ein Vorschlag zur Octave, die 7 ein Vorschlag zur 6 (die grosse Septime aber ein Vorschlag zur Octave) und daß die Quarte ein Vorschlag zur Terzie sey; wie man denn auch nach der None (wenn nemlich die Bass-Note stehen bleibt; sonst aber, wenn der Wiedeb. Gen. Bass. Mm Bass

Wie solche fremde Griffe einzusehen, und woher sie entstehen.

Daß eine Terzie steigt oder Sexte fällt, wie in unserm Exempel auch vor-
kommt, die 6 nach sich hat) die 8; hinter der 7 (bey stehendem Baß) die 6;
und hinter der 4 eine 3 (abermal bey stehendem Baß) findet. Ferner er-
innere man sich, daß die 9, die 7 und die 4 oft gebundene Dissonanzen
sind, das ist, die schon im vorigen Griff liegen; daher denn in unserm Exem-
pel der Griff $\frac{9}{4}$ schon vorher gelegen, der aber nochmal (auch wegen der
langsamen Noten) repetiret wird, ohne daß der Baß wartet, sondern fort-
geht; der Griff nach $\frac{9}{4}$ nemlich $\frac{8}{3}$ ist eigentlich der intendirte Griff, es
ist also nur ein Zaudern des Discants gegen den Baß, denn ob gleich hier
die Töne aufs neue wieder angeschlagen werden, so könnten sie auch gebun-
den werden und also liegen bleiben. Was wir hier nun von $\frac{9}{4}$ gesagt,
das gilt auch dem Griff $\frac{9}{4}$, denn $\frac{8}{3}$ oder der reine Accord ist nur gemeynet,
dahin es denn auch zuletzt gehen muß. Ja die bloße None, worauf die
8 folget, und die 7 welche eine 6 hinter sich hat, wie auch die 4 wornach
die 3 steht, sind nichts als ein Warten und Aufhalten der 8, 6 und 3
durch einen Vorschlag von oben. Allein die Septime major, wozu 4
und 2 gehört, ist auch ein Aufhalten des reinen Accordes, aber durch ei-
nen Vorschlag von unten.

Aus der Lehre
von den Vor-
schlägen kan
man alle Dis-
sonanzen ken-
nen und brau-
chen lernen.

§. 27. Dis alles nun kommt von den so beliebten Vorschlägen
her, welche, wie wir gehört haben, zuweilen die vorige Note repetiren, zu-
weilen auch nicht. Wenn nun alle Stimmen der rechten Hand ihre Vor-
schläge haben, so gibt es oft drey unbekante Ziffern, die alle drey vom Ac-
cord abweichen. Man hat Vorschläge von unten nach oben, und von
oben nach unten; beyderley Arten werden oft durch Ziffern ausgedrückt.
Wer die Lehre von den Vorschlägen wohl verstehet, nemlich bey welchen
Stellen diese oder jene Vorschläge anzubringen, und was ihre Geltung in
Ansehung der Zeitmaasse betrifft, der wird nicht allein dergleichen fremde
Griffe leicht finden können, sondern er wird auch noch leicht einige hinzu-
machen können; er wird zuweilen (doch wo es sich schickt) zur folgenden
Baß-Note seinen vorigen Griff, entweder ganz nach allen seinen Tönen
oder nur auch nach Einer, entweder der Discant, Alt- oder Tenor-Stim-
me repetiren und dahero leicht allerley Ziffern und Griffe machen, welche
über seinen Baß nicht stehen, und eben dadurch zierlich spielen; da denn
die Griffe $\frac{9}{4}$, $\frac{7}{2}$, $\frac{9}{4}$, $\frac{7}{2}$, $\frac{9}{4}$, $\frac{7}{2}$ und noch mehrere zum Vorschein kommen werden.

Anzeige, wie
aus dem lez-
tern Exempel
fast alle Disso-
nanzen zu

§. 28. Weil alle fremde Ziffern dieses Exempels nichts als gebun-
dene Vorschläge von oben sind, so wollen wir zur Erklärung dessen was
gesaget worden, und um einem Liebhaber Gelegenheit zu weiterm Nachden-
ken zu geben, das Exempel also aussetzen, daß wir alle Ziffern und Noten,
die

die als Vorschläge angesehen werden können, weglassen, da denn fast lauter Consonanzen übrig bleiben werden. Hieraus kan das Wesentliche eines Stückes von seinem Zufälligen am besten bemerkt werden.

Choral = mäßig.

Jetzt habe nicht nöthig erachtet, die Griffe drüber auszuscreiben, weil nun alles leicht ist; man kan also erstlich das leichte, hernach das schwerere §. 25. spielen. Wer Lust hätte, könnte probiren, ob er etliche Bindungen oder Dissonanzen von selbst darin anbringen könnte.

Kurze Wiederholung des, was bis her so weitläufig gelehret worden.

Autor hoffet, man werde nun bey der Selbst-Information schon weit gekommen seyn.

§. 29. Aniesz hätten wir nun die gebräuchlichen Ziffern und Griffe, welche im General-Baß, ja selbst in den Hallischen Lieder-Melodien, vorkommen, auf eine weitläufige und deutliche Art abgehandelt. Wir haben gezeigt, wie das wesentlichste der ganzen Harmonie auf einen reinen Accord, Trias harmonica, beruhet, und wie daher der Sexten-Griff und der Griff 4 bloß durch Verwechslung der Stimmen entstehet. Ferner haben wir gesehen: daß, wenn statt der 8 im reinen Accord die kleine Septime genommen wird, man alsdenn durch Verwechslung dieses Septimen-Griffes noch drey andere Griffe, nemlich 5, 6 und 7, bekömmt. Alle übrige Ziffern und Griffe haben wir als Vorschläge zu diesen Griffen anzusehen, und zwar als gebundene und ungebundene freye Vorschläge; wer dieses alles wohl gefasset und eingesehen, der wird nun schon wissen, was der General-Baß sey. Ferner, wer sich die Intervalla nach der gegebenen Anweisung recht bekant gemacht, dabey alle hinzugefügte Exempel fleißig exerciret und nicht eher weiter gegangen, als bis ihm das vorige erst recht bekant und geläufig geworden; der wird nun schon im Stande seyn, nicht nur alle Lieder-Melodien spielen zu können, sondern auch von verschiedenen musicalischen Kunst-Wörtern richtig denken, und ihre Bedeutung und Anwendung einsehen können, als da ist: vom Quinten und Octaven-Verbot; von ungeschickten Gängen; von Verdoppelung der Sexte oder Terzie; vom Ausweichen in fremde Ton-Arten; von der Cadence; von durchgehenden Noten; von Verwechslung der Stimmen; von Wechsel-Noten; vom Resolviren der Dissonanzen und dergleichen; davon mancher Choral-Spieler, der sich doch oft nicht unverständlich zu seyn dünket, vielleicht wenig oder nichts gewußt hat.

CAPVT XVII.

Von den Signaturen und den dazu gehörigen Ziffern. Item: Von Verdoppelung der Terzie und Sexte bey'm Sexten-Griff; von verdeckten Octaven und Quinten, wie auch vom vollstimmigen Spielen.

Inhalt dieses Capitels

§. 1. Aniesz wollen wir zusammen nehmen, was in den vorigen Capiteln bey Abhandlung einer ieden Ziffer stückweise ist gesagt worden, nemlich, was man zu denen über dem Baß stehenden Ziffern (welche man auch Signaturen nennet) noch für Neben-Ziffern machen muß: dabey wir denn Gelegenheit nehmen werden, noch etwas von Verdoppelung der Sexte und Terzie; von verdeckten Octaven und Quinten; wie auch vom vollstimmigen Spielen noch ein wenig zu sagen.

§. 2. Wir erinnern uns hiebei wieder, was Cap. VIII. §. 2. angezeigt worden, nemlich, daß Trias harmonica (ein reiner Accord) die einzige Haupt-Harmonie und gleichsam das Centrum derselben ist. Nun aber läßt sich keine Harmonie der Töne machen, es muß denn zuerst ein gewisser Ton angegeben und gleichsam zum Grunde gelegt werden, zu welchem man andere damit harmonirende Töne erfinden und hören lassen will. Dieser Ton nun wird die Fundament-Note genant. Was vor andere Töne nun zu einem Ton eine liebliche Harmonie machen, lehret uns die Natur selbst, die sind nun die Quinte und Terzie, wie davon Cap. IV. §. 6. etwas gesagt worden. Diese drey Töne nun, nemlich die Fundament-Note, die Quinte und die Terzie, machen Triadem harmonicam aus. Es kan keine vollkommener Harmonie, als diese, erdacht werden. Alle andere Harmonie beruhiget unser Gehör nicht eher vollkommen, als bis sie wieder zu ihrem Ursprunge, zur Triade harmonica gekommen ist. Daher denn auch alle musicalische Stücke darin endigen müssen.

Vom Grund und Anfang der Harmonie.

§. 3. Diese Trias harmonica nun bestehet aus dreyen Tönen, und wird auch nur bloß ein Accord oder reiner Griff genennet, als die Trias harmonica zu c ist c e g, zu d, d fis a u. s. w. Es wird diese Trias mit der grossen Terzie genant: Trias harmonica perfecta; mit der kleinen Terzie aber Trias harmonica minus perfecta (der nicht so vollkommene Dreyklang). Will man nun die 4te Stimme und den 4ten Ton zu diesen dreyen Tönen machen, so fängt man von der Verdoppelung der Fundament-Note an, und nimmt sie um eine Octave tiefer, nemlich c (ungestrichen). Hier ist nun das ungestrichene c die Fundament-Note und c e g (zugleich angeschlagen) sind Octave, Terzie und Quinte zu der Fundament-Note c. Das heist nun Trias harmonica aucta oder der vermehrte Dreyklang. Dis sind nun vier Töne, davon die linke Einen Ton, nemlich c, die rechte Hand aber drey, nemlich c e g, nimmt. Weil nun die Stimmung eines Claviers (als mit welchem und mit denen ihm ähnlichen Instrumenten wir allhier nur zu thun haben) also muß beschaffen seyn, daß alle 7 Töne nebst ihren 5 halben Tönen in allen 4 Octaven egal und rein klingen und nur bloß in Betracht der Höhe oder Tiefe unterschieden seyn müssen, so bestimt die rechte Hand, jedoch mit Benbehaltung der Fundament-Note, die Freyheit, ihre drey Töne zu verändern, also daß man oben nehmen darf, was unten oder in der Mitte gewesen ist; daher entstehen die bekanten drey Haupt-Accorde.

Von der Triade harmonica.

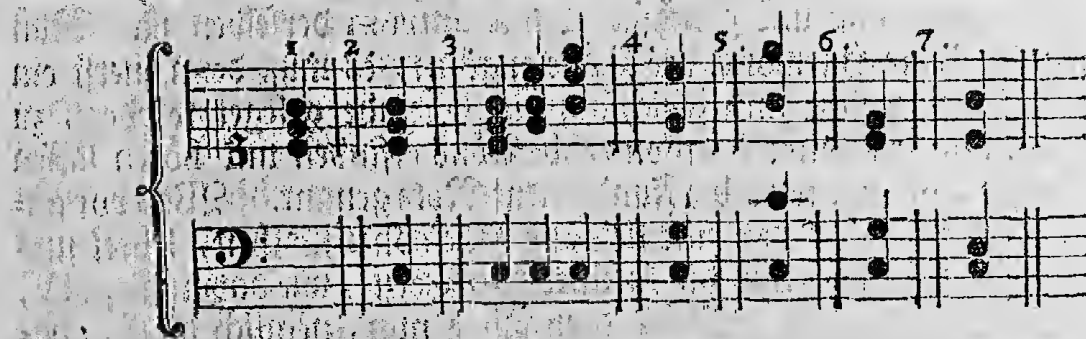


§. 4. Man hat aber nicht allein diese Veränderung eines Accordes, sondern es gibt auch noch eine andere, wenn nemlich beyde Hände diesen Accord so theilen, daß die linke Hand zu ihrer Fundament-Note, dem Discante noch einen Ton abborget, da denn eine jede Hand zwey Töne

Gleich vertheilter Accord.

278 I. Abschnitt Cap. XVII. Von den Signaturen (§. 4. 5. 6.)

Töne bekommt, welches ein gleich-vertheilter Haupt-Accord heist. Wir wollen dieses in einem kleinen Exempel zeigen.



Vom vierstimmigen Spielen.

N. 1. ist Trias harmonica. N. 2. ist Trias harmonica aucta. N. 3. zeigt die drey Haupt-Accorde zur Fundament-Note c. N. 4. 5. 6. und 7. halten einen gleich-vertheilten Accord in sich.

§. 5. Es ist aber das vierstimmige General-Baß-Spielen, da die linke Hand Einen Ton und die rechte Hand drey Töne hat, am gebräuchlichsten, und bey Erlernung des General-Basses allen andern Arten vorzuziehen. So wilc aber ein vierstimmiges Accompagnement zuweilen (wenn nemlich beyde Hände zu nahe zusammen kommen, oder wenn beyhm Sexten-Griff die Octave und beyhm Septimen-Griff die 5 oder 8 wegbleiben muß) nur dreystimmig seyn kan; so ist es auch kein Fehler, wenn sich zuweilen dabey ein fünfstimmiges Accompagnement einfindet, entweder daß die rechte Hand vier Töne, oder daß der Baß Octaven und also zwey Töne hat, als wovon §. 19. 199. dieses Capitels etwas vorfallen wird. Wir wollen aber beyhm vierstimmigen vorerst bleiben, und zeigen, was man zu den übergeschriebenen Ziffern noch vor Neben-Ziffern nehmen müsse, um eine vierstimmige Harmonie herauszubringen.

Von den Signaturen eines reinen Accords.

§. 6. Ein reiner Accord wird ordentlicher Weise gar nicht durch Ziffern über einer Note angedeutet; wenn aber etwa zu derselben Note ein nicht zum reinen Accord gehöriges Intervallum soll nachgeschlagen werden, so wird derselbe durch Signaturen angedeutet. Soll nur Ein Intervallum vom Accord geändert werden, so stehet nur Eine Ziffer vom reinen Accord, nemlich diejenige so geändert werden soll drüber, als: 5 6. 8 7. Sollen aber zwey geändert werden, so findet man die beyden, die geändert werden sollen, zuerst gesetzt und die Aenderung hernach, als: 3 4. 5 4. 3 2. Sollen aber alle drey geändert werden, so findet man sie auch wohl alle drey ausgesetzt, als: $\frac{8}{3} \frac{7}{2}$ da denn in den beyden vorigen Fällen vom Accord liegen bleiben kan, was durch keine fremde Ziffer aufgehoben worden. Eben so wird auch ein reiner Accord durch Ziffern angezeigt, wenn nemlich Eine Note zwey Griffe haben soll, unter welchen der letzte ein reiner

ner

ner Accord ist; so wird, je nachdem im vorigen Griffe die Abweichung vom reinen Griff klein oder groß gewesen, derselbe angezeigt durch 3, 4, *, 6, 5, 8, 5, 5, 5, als zum Exempel, ist statt der 3 eine 4 genommen worden, so findet man die 3 (oder *, 4) gleich dahinter, als 43, 4*, 44. Ist nun statt der Quinte, die zum reinen Accord gehöret, erst eine Sexte zu solcher Note zu machen, so wird der reine Accord durch eine 5 angezeigt, als 65. Weiter wenn vorher die Septime oder None genommen worden, so zeigt die gleich dahinter stehende 8 den reinen Accord an, als 78, 98. Sind aber in einem reinen Accord zwey Ziffern, etwa die 5 und 3 zugleich geändert worden, so, daß man statt der 5 erst die 6 und statt der 3 erst eine 4 genommen, so wird der reine Accord durch 5, 5, 5 angedeutet, also: 45, 4*, 44. Wenn aber, wie denn auch wohl geschieht, der Accord ganz und gar geändert worden, daß etwa $\frac{7}{2}$ vorhergegangen, so wird ein reiner Accord, wenn er nemlich noch zu eben dieser Note soll angeschlagen werden, durch $\frac{8}{3}$ angedeutet, als: $\frac{78}{23}$. Hieraus sehen wir nun, in welchen Fällen und durch welche Ziffern ein reiner Accord über einer Note angezeigt wird. Bey einer richtigen Bezifferung wird man wenigstens dieses alles so antreffen. Stehet aber nach der 4 keine 3, nach der 6 keine 5, nach der 7 oder 9 keine 8, so wird man finden, daß entweder die Baß-Note ihre Stelle verlassen, oder daß man noch weitere Abweichungen vom reinen Accord machet, als 43. Die 7 hat statt der 3 auch noch sehr oft eine 6 hinter sich, als welche 7 unter und über sich resolviren kan. Nun gehen wir weiter zum bekanten Sexten-Griff.

§. 7. Eine 6 findet man sehr oft über einer Baß-Note. Da nun der Sexten-Griff nur eine kleine Abweichung vom reinen Accord ist, nemlich es ist statt der 5 nur die 6 genommen, 8 und 3 aber sind vom reinen Accord geblieben; so folget daraus, daß wenn eine 6, ohne andere Ziffern unter sich zu haben, allein über einer Note stehet, die 3 und 8 dazu gehö- ren; soll sie andere Neben-Ziffern haben, so müssen sie gleich drunter stehen. Daß bey gewöhnlichen Sexten-Griff, die Octave zuweilen wegblei- ben muß, ist schon bekant; wie man aber durch Verdoppelung der 6 und 3 die dritte Stimme dazu nimt, ist schon gemeldet, und wir werden noch mehr davon hören. Stehet aber unter der 6 eine 4, also 4, so gehöret noch die 8 dazu, (doch gibt es motu recto auch Fälle, da die 8 auch hier weg- bleibet,) denn die ist nur allein vom reinen Accord übergeblieben, weil statt der 3 die 4, und statt der 5 die 6 genommen worden, wie wir denn auch eben gesagt haben, daß nach 4 oft 3 stehet. Findet man aber, daß nach 4 nur allein hinter der 4 eine 3 stehet, so zeigt solches an, daß zur 3 die 6 noch liegen bleiben soll, da denn die 8, welche sich sonst gerne zu 4 hält, weg-

Von den Si- gnaturen der Sexten-Grif- fe.

wegbleiben muß, zumalen wenn die Quarte eine Quarta diminuta ist, oder wenn die 4 ein Vorschlag zur 3 bey einem solchen Sexten-Griff ist, wozu die 8 ohnedem doch hätte wegbleiben müssen. Zu $\frac{5}{4}$ gehöret die 3, lieget in diesem Griff die kleine Quinte oben, so kan die 8 auch noch dazu genommen werden. Stehet aber hinter der 5 gleich eine 4, also, $\frac{5}{4}$, so gehöret die Octave dazu, weil hier die 5 nicht anders als ein Vorschlag zur 4 im Griff $\frac{5}{4}$, als worzu die 8 gehöret, anzusehen ist; es ist dieser Griff $\frac{5}{4}$ aber nicht viel gebräuchlich, dahero ist in unserm Tractat auch noch nichts davon erwähnt worden. Viel gebräuchlicher aber sind die Griffe $\frac{5}{2}$ und $\frac{5}{3}$; weil hier nun schon drey Ziffern ausgesetzt stehen, so darf ich nach den Neben-Ziffern nicht mehr fragen, (doch kan in etlichen Stellen zu $\frac{5}{3}$ noch wohl die 8 genommen werden). Daß der Griff $\frac{5}{2}$ oft durch $\frac{4}{2}$, $\frac{4}{4}$ oder auch nur durch eine 2 angezeigt wird, ist schon Cap. XVI. §. 6. gesagt worden. Eben so wird der Griff $\frac{5}{3}$ auch oft nur durch $\frac{4}{3}$ angezeigt. Man findet über der 6 auch oft eine 8, also $\frac{8}{6}$. Dieses geschiehet nun, wenn entweder vor der 8 ein 7 oder 9 vorhero gegangen, als $\frac{8}{7}$, oder nachfolgen soll, als $\frac{8}{9}$, oder man will dadurch anzeigen, daß die rechte Hand zur 6 keine andere Neben-Ziffer als die 8 nehmen soll.

Von den Signaturen der Quartengriffe.

§. 8. Bey der Quarte ist wenig zu bemerken übrig, denn wir haben schon gehöret, daß die 5 und 8 dazu genommen wird. $\frac{4}{4}$ und $\frac{4}{2}$ ist eben wie $\frac{4}{4}$ eine Abkürzung des Griffes $\frac{4}{4}$. Imgleichen $\frac{4}{2}$ eine Abkürzung vom Griff $\frac{4}{2}$, der dadurch angezeigt wird.

Von den Signaturen der Quintengriffe.

§. 9. Bey der 5 ist noch dieses mit zu nehmen. Wenn eine 5 mit einem Bogen (also $\frac{5}{5}$) allein steht, so ist es eine kleine oder falsche Quinte, der Bogen drüber zeigt an, daß sie hier statt der reinen 5 die 3 und 8 zu sich nehmen soll, da man sonst zu der kleinen Quinte gerne die 3 und 6 nimmt, und alsdenn gleichsam eine Abbreviatur vom Griff $\frac{5}{5}$, (als worin sich gemeiniglich eine kleine Quinte befindet) abgibt. Der Griff $\frac{5}{5}$ lei-det nicht gerne Neben-Ziffern, es kan hier aber nach Gelegenheit entweder die 2 oder 5 verdoppelt werden vide Cap. XVI. §. 16. allwo auch von den fremden Griffen $\frac{5}{2}$ und $\frac{5}{3}$ nachzusehen.

Von den Signaturen der Septimengriffe.

§. 10. Nun bekommen wir eine Signatur, nemlich die 7, welche allerley Neben-Ziffern zu sich nimmt, welche man auch größten theils darunter gezeichnet findet. Stehet die 7 alleine, so wird entweder 3 und 5, oder 3 und 8 dazu genommen, oft, nemlich mehrentheils motu recto, darf nur bloß die Terzie dazu genommen werden. Wenn viele Septimen-Griffe in einer Folge vorkommen, so kan die Octave dazu genommen werden, wenn die Terzie oben lieget; lieget aber die Septime oben, so schicket sich die

die Quinte am besten. Man kan den Septimen-Griff, wenn nemlich die Septime eine kleine 7 ist, (denn von der Septime major werden wir bald hören) in der rechten Hand auch dann und wann wohl vierstimmig^X da denn die 5, 3, 8 dazu gehöret, es will sich also die kleine 7 gerne zu einem reinen Accord gesellen. Weil man aber bey dem Septimen-Griff leicht wider das Quinten-Verbot handeln kan, so muß die 5 deswegen im Septimen-Griff zuweilen wegleiben, wie Cap. XIV. §. 13. gezeiget worden. Stehet 76 über einer Note, so ist hier die 7 als ein Vorschlag zur 6 eines ordinären Sexten-Griffes anzusehen: darf nun die Octave bey dem Sexten-Griff nicht immer genommen werden, so darf zu 76 auch nicht immer die Octave, sondern nur die 3 genommen werden. Ein Anfänger thut am sichersten, daß er zu 76 nur die 3 nimt: bekömmt er mehrere Einsicht, so wird er schon sehen lernen, wo die 8 geschickt zu 76 nebst der 3 noch gelten kan. Man findet diese Ziffer 76 auch oft in einer Folge, wovon im 2ten Abschnitt Exempel kommen werden; alsdenn aber wird nichts als die 3 zu 76 genommen, weil bey einer Folge von Sexten-Griffen man zu recto auch nur die 3 passet. Da man aber bey dem Sexten-Griff oft auch die Tertz (wenn sie nemlich in der obersten Stimme lieget) verdoppeln kan, so kan diese Verdoppelung der Tertz bey 76 (wenn auch hier die 3 oben lieget) auch angehen. Weiter folget hinter der 7 gleich die 8, also 78; so gehöret 5, 3 schon zur 7 und die 8 schlägt nach (vide §. 6.). Man findet auch wohl die 5 gleich unter der 7, also 75; die 5 zeigt nun an, daß die 5 zur Septime ungeschadet kan genommen werden, wozu denn noch die 3 gehöret: findet man aber eine Folge von zwey Ziffern über einander, darunter 7 mit stehet, als 77, 78, so nimt die rechte Hand gar keine Neben-Ziffern dazu. Zu 7 gehöret bald noch die 5, bald die 8; wenn 7 darauf folget oder vorher gehet, als 74, 73, so werden auch keine Neben-Ziffern dazu genommen: 7 hat die 5, zuweilen auch noch wohl die 8 bey sich, kömmt aber nicht viel vor. 7 kan auch noch die 5 zu sich nehmen. 7 und 7₄₃ haben auch keine Neben-Ziffern mehr. Man findet auch wohl die große Septime 7 allein über einer Note, dazu denn noch 7 gehöret, es ist diese 7 eine Abbreviatur vom Griff 7₂ so wie 4 eine Abbreviatur 4₂ ist.

§. 11. Stehet eine 9 über einer Note, so gehöret 5 und 3 dazu (vide §. 6.): 4 hat noch die 5 bey sich: 4 hat die 3 auch noch wohl die 5 bey sich: nemlich 4 hat noch wol zur 4ten Stimme die 5, sie kan aber auch wegleiben. Die 2 findet man selten allein über einer Note; ist sie aber da, so zeigt sie den Griff 2₄ an, wie wir schon gehöret haben. Dieses wären nun die gebräuchlichsten Signaturen, die man über die Baß-Noten findet, mit ihren Wiedeb. Gen. Baß.

X unfer

und Secun-
den-Griffen.

N n

Hieraus erhellet 1) daß wenn nur Eine Ziffer über der Note stehet, alsdenn Erläuterung zwey Neben-Ziffern dazu gehören, damit das Accompagnement mag dieser Tabelle vierstimmig seyn: ausgenommen, wenn eine 6 oder 7 über einer Note stehet, da ich zuweilen mit der 3 allein muß vorlieb nehmen, oder ich verdoppele bey'm Sexten-Griff entweder die 3 oder 6, und bey'm Septimen-Griff kan die 3, wenn sie oben lieget, verdoppelt werden, alsdenn habe ich doch in der rechten Hand drey Stimmen, und folglich mit Zurechnung des Basses vier Stimmen. 2) Daß, wenn zwey Ziffern unter einander über einer Note stehen, ich alsdenn nur Eine Neben-Ziffer nöthig habe; und 3) wenn drey Ziffern unter einander stehen, alsdenn gar keine Neben-Ziffern mehr nöthig sind. 4) Daß die 8 und 5 bey verschiedenen Signaturen ein + vor sich haben; und folglich, wenn nemlich kein musicalisches Vitium daraus entstehet, bey manchen (selbst schon an sich dreystimmigen Griffen) Signaturen kan hinzu genommen werden; aber, so oft dadurch wider das Octaven- und Quinten-Verbot könnte gehandelt werden, wegbleiben muß, Daher man bloß bey der 8 oder 5 ein + (Sternchen) findet. Sonsten ist hierbey zu merken, daß die accidentaliter mit *, \sharp und \flat bezeichnete oder durchstrichene Signaturen (§. E. 6 6 \sharp , 7 \sharp , 7 \flat) welche hier nicht befindlich sind, eben die Neben-Ziffern haben, welche die ohne Strich, 6 oder 7 haben (ausgenommen 4 und 7, die hier deswegen auch ausgesetzt sind); diß ist nun leicht.

§. 12. Es ist diese Tabelle aber nicht deswegen hier gesetzt, um bey der Uebung immer erstlich darnach zu sehen, also, daß man sich vor- Vom Ge-
hero nicht hinlänglich bemühen wolte, die Neben-Ziffern zu lernen und be- brauch dieser
kant zu machen; zumal da es einem Liebhaber ein Leichtes seyn wird, aus Tabelle.
dem weitläufigen Unterricht eines ieden Griffes fast iedo von selbst zu urtheilen, was für Neben-Ziffern zu einer ieden Signatur gehören; denn es bestehen alle Neben-Ziffern mehrentheils aus den vier Consonantien 3, 5, 8 und 6, ausgenommen daß zur 2 die 6 und 4, zur 4, 4 \sharp die 6 und 2, und zur 7 die 4 und 2 gehöret. Zur 5 gehöret keine Neben-Ziffer, wo- selbst aber entweder die 5 oder 2 verdoppelt werden kan. Uebrigens ist das vorhergegangene die beste Erläuterung dieser Tabelle, worin man alles in einem Blick vor sich hat, und woraus man sich sonderlich bey etwas ungewöhnlichen Ziffern Rathes erholen kan. Ein mehreres finde nicht nöthig, hiebey zu erinnern. Weil nun zum Sexten-Griff nicht immer die Octave und zum Septimen-Griff nicht immer die Quinte mit genommen werden darf; und ich versprochen habe, von Verdoppelung der 6 oder 3 bey'm Sexten-Griff noch ein wenig zu reden: so mag solches allhier geschehen, da wir denn auch die verdeckten Octaven und Quinten offenbaren, entdecken und anzeigen wollen.

Von der Verdoppelung der 6 bey'm Sexten-Griff,

§. 13. Daß nun zum Sexten-Griff die Octave nicht immer mit genommen werden darf, ist Cap. IX. §. 18. schon erinnert, und sonderlich ist im XII. Cap. §. 6. in der 5ten Anmerkung auch schon weitläufig gezeigt worden, in welchen Fällen statt der Octave die 6 oder 3 verdoppelt werden kan. Auch ist davon nachzusehen im XIII. Cap. §. 7. die 5te Anm. und Cap. XV. §. 1. die 7te Anm. und sonst hin und wieder in den Anmerkungen. Weil aber diese Lehre einem Anfänger etwas schwer zu seyn scheint, so will allhier noch einige Exempel beyfügen, worin die Verdoppelung der 6 oder 3 statt hat: um den Raum zu ersparen, wollen wir nur den vorhergehenden und folgenden Griff aussetzen. Es wird sonderlich diese Verdoppelung *motu recto* vorgenommen, um den verbotenen Octaven aus dem Wege zu gehen und der rechten Hand doch drey Stimmen zu geben, als aus folgenden Exempeln erhellet.

Verdoppelung der 6, um Octaven zu vermeiden.

um eine verbotene Octave zu vermeiden.

Wer hier im Sexten-Griff immer die Octave nehmen wolte, der würde seine Unwissenheit verrathen; alle diese Exempel stehen *motu recto*, und alsdenn können am ersten Quinten und Octaven gemacht werden; (wie man denn spricht: Quinten und Octaven machen; dadurch lauter verbotene Quinten und Octaven verstanden werden.). Hier hat nun die 6 verdoppelt werden müssen, weil sie oben lag. Nun wollen wir auch Exempel hersehen, da bey'm Sexten-Griff die Terge oben lieget, und also verdoppelt werden kan, §. 14.

Ver-

(2) Der 6 oder 3 beim Sexten-Griff. (S. 13.) 285

Verdoppelung der Terzie, um Octaven zu vermeiden.



Verdoppe-
lung der Ter-
zie beim Sex-
ten Griff, um
die Octave zu
vermeiden:



Ferner darf, wie wir auch schon gehöret haben, beim Sexten-Griff kein fremd * oder erhöhend ♯ verdoppelt werden, sondern an dessen statt wird wieder die 6 oder 3 verdoppelt, als:



Verdoppe-
lung der 6
oder 3 beim
Sexten Griff,
um ein fremd
* nicht zu ver-
doppeln.



1. Abschn. Cap. XVII. Von Verdopp. der 6 oder 3 etc. (§. 13.)

Aus diesen Exempeln sehen wir, daß so gar motu contrario die Octave beim Sexten-Griff wegleiben muß. Es geschieht aber diese Verdoppelung auch wohl deswegen, damit die Mittel-Stimmen einen bessern Gang bekommen, wie aus folgenden Exempeln zu ersehen:

Verdoppelung der 6 oder 3 beim Sexten-Griff, um den Mittelstimmen einen bessern Gang zu geben.

Man hat Gänge, da der Vnisonus am besten.

Doch gibt es auch Gänge, wo sich der Vnisonus (da die rechte Hand nur eigentlich zwey Stimmen hat) besser schießt, als eine Verdoppelung. Dahin gehören folgende Sätze:

Die

Die Note, welche oben und unten einen Strich hat, stehet im Vnisono: die Verdoppelung hat hier nicht gut statt, denn es ist nicht üblich, in einer Folge etlicher Sexten-Griffe die Sexte zweymal nacheinander zu verdoppeln. Die Octave würde hier im ersten Exempel einen ungeschickten Gang, im andern Exempel verbotene Octaven, und im dritten eine Verdoppelung des fremden Creuzes verursachet haben; dahero denn der Vnisonus hier am besten ist.

§. 14. Jetzt ist es Zeit, auch ein wenig vom Quinten-Verbot zu reden. Von verbotenen Octaven, wie sie sonderlich beym Sexten-Griff können gemacht werden, ist schon zur Gnüge geredet worden; von den verbotenen Quinten aber ist noch nicht viel vorgefallen. Bey Liedern, wo der rechten Hand gewiesen wird, ob sie herauf oder herunter gehen soll, findet man eben nicht viel Gelegenheit (wenn anders der Bass dazu von einem Music-Verständigen ist gesetzt worden; denn es gibt selbst in alten gedruckten Choral- und Melodien-Büchern ungeschickte Bässe genug, da die rechte Hand selbst beym reinen Accord nicht einmal dreystimmig agiren oder spielen darf. Zwey Quinten nach einander in einer und eben derselben Stimme zu nehmen. Dis kan aber geschehen, wenn zwey Töne *more recto* (in gerader Bewegung) einen reinen Accord haben, und zweymal nach der Reihe die Terzie in den obersten Stimme haben; so dummt aber wird wohl keiner, der sich unterstehet einen Bass zur Melodie zu setzen, daß er zweymal nach der Reihe die Quinte oder Octave in der obersten Stimme setzen sollte; denn das wäre gar zu offenbar unecht: der Terzien-Gang aber (wovon Cap. XV. §. 3. in der 3ten Anmerk.) ist gefährlich, wenn keine richtige Bezifferung dabey in acht genommen worden; und kan einen Unerfahrenen, der nicht weiß, welche Bezifferung statt haben kan bey dergleichen Sängen, leicht verführen, nicht nur verbotene Octaven, sondern auch verbotene Quinten zu machen. Ferner können auch zwey Quinten in eben derselben Stimme gemacht werden, wenn nach einem reinen Accord, die um einen Grad steigende Note eine Septime hat, als wozu denn auch, wie schon gesagt, oft die Quinte kan genommen werden. Dergleichen Gang findet sich nun wohl bey Liedern; dahero hat man, ehe man zum Septimen-Griff die Quinte mit nimt, Acht zu haben, daß man nicht diese oder jene Mittel-Stimme mit dem Bass zweymal nach einander in Quinten fortgehen lässe. Wir wollen solches mit ein paar Exempeln erläutern.

X. vide

Exempel, dar-
in die Quinten
offenbar lie-
gen, und wie
sie zu corrigi-
ren.

1. 2. 3. 4. 5. 6.

unrecht. recht. recht. unrecht. recht. nicht so gut.

7. 8. 9. 10. 11. 12.

unrecht. recht. recht. verdächtig. besser. besser.

7 6 7 6 4 6 7 6 6 7 6 6

Erläuterung.

Im ersten Exempel liegt im Accord zu *c*, die Quinte *g* im Alt, und im Septimen-Griff zu *d*, liegt die Quinte *a* wieder im Alt. Im 4ten Exempel liegen wieder zwey Quinten nach einander im Alt, nemlich, zu *A* und *H*, hat der Alt *a* und *h*, als welches die Quinten zu *A* und *H* sind. Im siebenten Exempel geht der Tenor mit dem Bass bey *G* und *A* in Quinten fort, bey *a* und *h*. Dieses ist nun nicht zu dulden; denn es ist schnurstracks wider das Quinten-Verbot gehandelt und taugt nicht. Im 10ten Exempel, wo das Wort verdächtig unter steht, hat der Alt nun zwar mit dem Bass auch zwey Quinten, nemlich zu *A* *H* das *a* und *h*. Es sind diß aber keine zwey vollkommene Quinten, (denn die reine Quinte zu *H* ist *h*), es darf aber wohl eine unvollkommene Quinte auf eine reine, selbst in der Ober-Discant-Stimme, folgen, und findet man dergleichen hier und da, als:

Eine unvoll-
kommene
Quinte darf
wohl auf eine
reine folgen,

Hier ist in der Discant-Stimme zu *g* die Quinte *a* im Discant, und hernach hat *h* *g*, da denn *a*, als eine falsche oder kleine Quinte zu *h*, wieder im Discant lieget; dieses ist nun erlaubt und geschieht sehr oft. Wolte ich hier

hier aber nach der falschen Quinte \bar{c} , zu g die reine Quinte \bar{a} im Accord aber nicht ei-
wieder im Discant nehmen, so geschähe der falschen Quinte, als welche ne reine auf
unter sich resolviren muß, ihr Recht nicht; daher es denn nicht erlaubt eine unvoll-
ist, nach einer falschen Quinte motu recto eine reine Quinte folgen zu kommende
lassen. Nun können aber solche Quinten bey'm Septimen-Griff gar leicht
vermieden werden, wie aus Exempel 2, 3, 5, 6, 8, 9, 11 und 12 deutlich zu
ersehen; als da ist im ersten Exempel statt der Quinte, welche sonst oft zum
Septimen-Griff passet, wenn die 7 oben lieget, die Octave \bar{a} genommen
worden; im dritten Exempel ist der Einklang (der Unisonus) bey f für
Alt und Tenor gebraucht worden. Gleiche Bewandniß hat es mit dem
sten und 6ten Exempel. Die Quinte des siebenden Exempels ist N. 8.
durch Verdoppelung der Terzie, und N. 9. durch die 4, welche im vorigen
Griff gelegen und auch im folgenden Griff liegen bleibt, vermieden wor-
den; daß zur 7 statt der 3 oft die 4 kan genommen werden, ist Cap. XV.
§. 6. in der 5ten Anmerk. gezeigt worden. Das rote verdächtige Exempel
ist im 11ten Exempel durch den Einklang und im 12ten abermal durch die
4 bey der 7 und 3 verbessert worden. Man kan hier auch zu H die Octave
nehmen und hernach bey'm Sexten-Griff zu c die 6 verdoppeln. Es kan
aber ein vierstimmiger Griff solche Quinten auch bedecken, wie wir im fol-
genden Spho zeigen wollen.

§. 15. Ein vollstimmiger Griff, zur rechten Zeit angebracht, kan
die sonst nicht erlaubte Quinten und Octaven auf eine bequeme Art be-
decken und entschuldigen, wie aus folgenden Exempeln zu ersehen:

Ein vollstim-
miger Griff
entschuldigt
die Quinte
und Octave.



Wer also in diesem Fall, wenn die Septime oben lieget, die 8 mit nimt;
wenn aber die Terzie oben lieget, die Terzie verdoppelt, der bedeckt solche
Quinten, und gehören dergleichen bedeckte Quinten nicht unter die Zahl
der verdeckten Quinten, (denn bedeckt und verdeckt ist nicht einerley)
wovon wir bald etwas melden werden. N. 3. aber kan, weil doch die
Septime hier im Durchgange stehet (Cap. XIV. §. 11.) bloß mit der Terzie
sehr bequem gespielt werden: wer aber im Discant gerne drey oder vier
Töne haben will, der kan es machen, wie hier angezeigt ist. Diese Be-
deckung der Quinten wäre nun also zu erklären. Es sind eigentlich nur vier
Wiedeb. Gen. Bass. Wie solches zu
erklären.

vier Singe-Stimmen, Discant, Alt, Tenor und Baß, und doch können der Sänger, die zusammen Chor-mässig singen, wohl achte, und noch mehr seyn. Wir setzen, es wären acht Sänger, zwey Discantisten, zwey Altisten, zwey Tenoristen, zwey Bassisten; da denn, so lange das Accompanement vierstimmig wäre, immer zwey Sänger im Unisono sängen, bey einem vollstimmigen Griff aber hätten entweder die beyden Altisten, oder auch die beyden Tenoristen, ein ieder einen aparten Ton; da denn in unserm Exempel N. 1. der erste Altiste, wie aus N. 4. zu ersehen, $\bar{c} \bar{a} \bar{g}$ und der andere Altiste $\bar{g} \bar{f} \bar{is} \bar{g}$ sänge; im 2ten Exempel sänge der erste Altiste (wie aus N. 5. zu ersehen) $\bar{a} \bar{f} \bar{is} \bar{e}$ und der andere hätte $\bar{e} \bar{dis} \bar{e}$ zu singen. Im dritten Exempel ist die Tenor-Stimme doppelt, da (wie aus N. 6. zu ersehen) der eine Tenoriste $\bar{g} \bar{e} \bar{a}$ und der andere $\bar{a} \bar{e} \bar{a}$ zu singen hätte; die Discantisten und Altisten hielten den Unisonum: auf diese Weise nun, werden die Quinten bedeckt und die verbotene Quinten vermieden; wie ich nun denke deutlich gezeigt zu haben. Eben auf die Art, nemlich vermittelst eines vierstimmigen Griffs, wird auch eine sonst verbotene Octave bey'm Sexten-Griff bedeckt und erlaubt, wie aus folgenden Exempeln erhellet, und aus dem vorigen leicht zu erklären ist.



Von verdeck-
ten Octaven
und Quinten
überhaupt.

§. 16. Nun wollen wir die verdeckte Octaven und Quinten auch ein wenig aufdecken und sie einem Liebhaber zeigen; sie können in der obersten oder in den beyden Mittel-Stimmen liegen; doch sind sie im Alt so schlimm nicht, als im Discant und Tenor, zumal wenn zwischen der Tenor- und Baß-Stimme ein grosser leerer Raum (Vacuum) ist. Ueberhaupt aber (wenn nemlich die Baß-Stimme dem Tenor nicht gar zu ferne ist,) hat es mit den verdeckten Octaven und Quinten so sehr viel nicht zu bedeuten, daß man so gar verschiedene muß passiren und gelten lassen, sonderlich in der Alt-Stimme. Bey Spielung der Lieder darf eben nicht viel darauf reflectiret werden, denn da hat man eine Vorschrift, wie die rechte Hand liegen soll, nemlich, die Melodie im kleinen Finger. Der Componist, oder der den Baß zu den Lieder-Melodien setzet, muß den Baß von rechts wegen so einrichten, daß der Spieler nicht gezwungen wird, verdeckte Quinten oder Octaven zu machen.

I. Abschn. Cap. XVII. Von verdeckten Quint. u. Oct. (§. 17.) 291

§. 17. Es sind aber die verdeckten von den offenbaren verbotenen Octaven und Quinten darin unterschieden. Unbedeckte und gänzlich verbotene Quinten und Octaven aber sind, wenn Eine und eben dieselbe Stimme mit dem Bass zweymal in Quinten und Octaven nach der Reihe fortgehen. Verdeckte Quinten und Octaven aber entstehen, wenn man die durchgehende unausgeschriebene Noten dieser, oder jener Stimme, es mag nun im Bass, Discant, Alt oder Tenor seyn, hören lässet. Es herrschet dabey immer *motus rectus* oder *motus obliquus*. *Motus rectus* kommt hier zwar nicht also vor, daß beyde äußerste Stimmen Discant und Bass mit einander *gradatim* herauf oder herunter gehen, nein: sondern der *motus rectus* ist allhier, daß eine Stimme *gradatim* herauf, und die andere *per saltus* (Sprungsweise) hinauf gehet; oder umgekehrt, daß eine Stimme *gradatim* herunter und die andere *per saltus* herunter gehet; eine solche Bewegung möchte *motus mixtus* genant werden. Inzwischen können auch wohl beyde Stimmen *per saltus* gehen, wie die Exempel es ausweisen. Es offenbaren sich also dergleichen verdeckte Octaven und Quinten, wenn man in derjenigen Stimme, so im Sprunge stehet, die durchgehende Noten mitmachet, wie aus folgenden Exempeln, da die verdeckte Octave vorfällt, zu sehen;

The musical notation consists of four systems, each with a treble and bass staff. The measures are numbered 1 through 17. The notation includes various musical symbols such as plus signs (+) and slurs, indicating specific intervals and movements. The first system shows measures 1-7, the second 8-13, the third 14-17, and the fourth 18-21. The notation is in a historical style, likely from a 17th or 18th-century music theory text.

Wann sich die verdeckte Octave offenbaret. Hiedurch meyne die Octaven aufgedeckt zu haben. Wir sehen hieraus klar, daß die Octave verdeckt ist und sich erst offenbaret, wenn man die durchgehende Noten aussetzet. Bey N. 2. und 13. kommen zu den verdeckten Octaven auch zugleich die verdeckten Quinten zum Vorschein in der Alt-Stimme. Nemlich im 2ten Exempel sind im Alt zwey durchgehende Noten \bar{f} und \bar{h} nun ist \bar{f} zu \bar{h} (welches noch zu diesem \bar{f} mit gilt) zwar nur eine falsche, und \bar{g} zu \bar{c} nur eine vollkommene Quinte; allein es ist schon §. 14. gesagt worden, wie auf eine falsche Quinte keine reihe Quinte folgen darf, es kan aber wohl (sonderlich im Heruntergehen) auf eine reine Quinte eine falsche folgen. Bey N. 10. und 11. möchten die Octaven \bar{h} \bar{c} noch am leidlichsten seyn, erslich, weil sie im Alt vorkommen; zweytens, weil der Baß nicht weit von der rechten Hand entfernt ist. Man sehe übrigens die mit + bemerkte Noten gegen den Discant oder Baß an, so wird man die Octaven erkennen. Wir nehmen hieraus noch diese Regel, daß man bey Ausfüllung eines Quarten-Ganges vorsichtig seyn müsse, oder man bringet offenbare Octaven vors Gehör.

Exempel, dar-
in sich verdeck-
te Quinten be-
finden.

§. 18. Nun wollen wir auch einige Exempel hersehen, worinnen verdeckte Quinten befindlich:

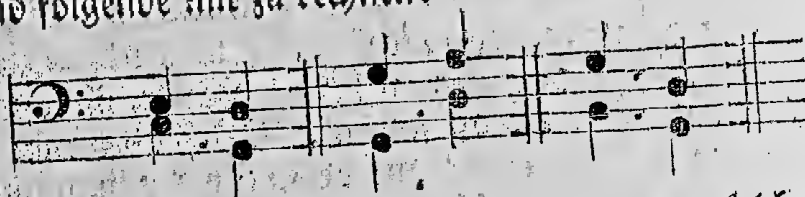


Motus con-
trarius ver-
hindert auch,
verdeckte 8ven
und 5ten zu
machen.

Der Motus contrarius ist das sicherste Mittel, allen verdeckten Quinten und Octaven zu entgehen; daher solcher bey Setzung eines Basses zu einer Lieder-Melodie billig fleißig sollte in Acht genommen werden. Ich finde nicht nöthig, mich weitläufiger damit abzugeben, oder Exempel herzusetzen, in welchen Fällen verdeckte Quinten oder Octaven passiren oder nicht passiren können. N. 5. des vorigen Sphi ist im Schlusse eines Sa-

ges

hes erlaubt, und kommt allenthalben häufig genug vor. Unter die erlaubten Quinten sind folgende mit zu rechnen:



Welche verdeckte Quinten erlaubt sind.

Das Punct zeigt die Stelle der verdeckten Quinte: wer solche Gänge nicht ausfüllet und durchläuft, der thut am besten. Diß mag genug seyn von verdeckten Quinten und Octaven, womit man ohnedem einen Anfänger wohl verschonen mag: gut genug, wenn er die offenbare Quinten und Octaven einsehen und vermeiden lernet. Zur Probe wollen wir nun auch noch ein wenig vom vollstimmigen Spielen hiezu fügen.

§. 19. Bisher haben wir uns bloß mit dem vierstimmigen Accompagnement beschäftigt, da nemlich die rechte Hand drey Töne und die linke Hand Einen Ton hat; diß heißt nun ein vierstimmiges Accompagnement. Wir haben auch schon gesehen, wie die rechte Hand zuweilen einen vollen Griff von vier Stimmen nehmen kan; das ist nun ein fünfstimmiges Accompagnement oder Spielen, (warum aber solte man das Choral-Spielen eines Organisten bey einer ganzen Gemeinde nicht auch ein Accompagnement nennen, da es doch nichts anders als eine Begleitung des Singens der Gemeinde ist). Ferner ist auch angezeigt, wie die linke Hand wohl in Octaven gehen dürfe, welches bey einem drey- bis vierstimmigen Spielen der rechten Hand fast erforderlich ist; das wären denn zwey in der linken und vier Töne in der rechten Hand, und also ein sechsstimmiges Spielen. Nimt nun aber die linke Hand drey und die rechte Hand vier Töne, das wäre siebenstimmig; wenn aber die linke Hand eben wie die rechte auch vier Töne nähme, so würde es achtstimmig. Ordentlich Weise erstreckt sich die Vollstimmigkeit nicht weiter: denn ob wir zwar in allen zehn Finger haben, damit Tasten könten niedergeschlagen werden, so sind doch die Griffe so bewandt, daß sie nicht mehr als vier Finger jeder Hand zu ihrer Anschlagung bedürfen; einige wenige (sonderlich Nonen-Griffe) ausgenommen, wo grosse lange Hände Gelegenheit haben, fast alle zehn Finger zu gebrauchen.

Vom vollstimmigen Spielen überhaupt.

§. 20. Die Regel nun, welche man dem gibt, der gerne vollstimmig spielen will, (als welches denn auch oft gute Dienste thun kan) ist diese: „Man bemühe sich die weite Distanz oder den leeren Raum (das Vacuum) zwischen der obersten (Discant-) Stimme und dem Bass mit beyden Händen dergestalt auszufüllen, daß die rechte Hand alle im Accord oder in andern Griffen unter sich nächst gelegene, die linke Hand

Regel, die bey vollstimmigen Spielen in Acht zu nehmen.

„aber alle im Accord oder Griff über sich nächst gelegene zwey bis drey
 „Mittel-Stimmen ergreiffe, ohne sich im geringsten an die in gedachten
 „Mittel-Stimmen ohngefehr vorfallenden Quinten oder Octaven zugeh-
 „ren, so wird das Accompagnement beyder Hände, ohne weitere Kün-
 „ste iederzeit 6, 7 bis 8 stimmig ausfallen.“ Was aber nun die Anzahl
 der Töne betrifft, welche eine iede Hand bey 6 bis 7 stimmigen Griff zu
 nehmen hat, so siehet man hier bloß auf die Bequemlichkeit der Hände.
 Eine iede Hand nimt so viel Töne, als sie bequem greiffen kan: bey 6-
 stimmigen Accompagnement haben beyde Hände oft drey Töne; und
 bey 7 stimmigen Accompagnement hat bald die rechte, bald die linke
 Hand vier Töne, und drey Töne. Wer mit dem bishero gelehrtten vierstim-
 migen Accompagnement erst gut und ohne Mühe fertig werden kan,
 (eher rathe auch das vollstimmige nicht an) dem wird ein vollstimmiges
 Accompagnement (wenn anders die Hände groß und geschickt dazu sind)
 sehr leicht fallen, und hat er die ist gegebene Regel nur zu observiren.

Probe eines
 vollstimmig
 ausgefekten
 Liedes aus
 g moll.

§. 21. Zur Probe wollen wir das Lied: Auf meinen lieben
 Gott 2c. welches Cap. X. §. 8. vierstimmig ist exerciret worden, allhier
 vollstimmig aussetzen.

Auf meinen lieben Gott 2c.

The musical score is presented in two systems, each consisting of two staves (treble and bass). The key signature is G minor (one flat), and the time signature is 3/4. The first system begins with a treble staff containing a 3/4 time signature and a bass staff. The notation includes various chords and melodic lines for both hands. The second system continues the piece with similar notation. The score is written in a historical style with some decorative elements.



Dies ist nun so vollstimmig, daß allein beim Accord zu g, wo im Discant Anmerkungen die Tertie \bar{c} oben lieget, nur noch ungestrichen \flat hätte genommen werden; hierüber den, welches aber ein wenig unbequem zu greiffen ist; im Accord zu f wo die Quinte \bar{c} oben lieget, ist noch das ungestrichene α , welches aber die Hände nicht greiffen können; sonst ist hier allenthalben das Vacuum oder der leere Raum zwischen Discant und Baß ausgefüllet. Hier kan man nun seine Hände exerciren, damit man sich gewöhne einen vollstimmigen Griff im Discant und Baß greiffen zu lernen: wer es nicht gewohnt ist, dem kömmt es im Anfange fremde vor. Wir finden hier mehrentheils ein sieben- bis achtstimmiges Accompagnement, einige mal gibt es nur ein sechsstimmiges, nemlich bey d und fis. Wer nun auf der Orgel vollstimmig spielen will, der hat sich zu merken, daß er in der linken Hand, wenn die Baß-Note in der grossen Octave befindlich ist, alsdenn keine Tertie nimt, sondern sie alsdenn weglassen muß, vornemlich wenn er ein sechzehnfüssiges Register angezogen hat; dahero müste hier im Griff zu G das B, zu F das A, und zu B das d wegbleiben: doch davon wird bald ein mehreres vorkommen. Bey Spielung dieses Liedes greiffet die rechte Hand die Noten, so im Discant stehen; und die linke, die im Baß stehen. Es ist aber nicht nöthig, eine egale Vollstimmigkeit in allen und ieden Griffen immer zu beobachten. Ich habe dieses Lied nur so ausgesezet, um einem Anfänger zu zeigen, was vollstimmig im höchsten Grad heisse; es ist auch eben mein Zweck nicht die Lehre vom vollstimmigen Spielen, und welche Stimmen, sonderlich bey Griffen, worinnen Dissonanzen vorkommen, im Baß können verdoppelt werden, abzufaßeln.

§. 22. Es könnte unser Lied auch so gespielt werden:

Eben dieselbe Melodie, fünf- bis sechsstimmig ausgesezet.



Hier ist alles fünf bis sechsstimmig. Vom Pedal und dessen Gebrauch; als wodurch man noch mehr Gelegenheit bekommt zum vollstimmigen Spielen, wird im folgenden Capitel etwas vorkommen. Man thut sehr wohl, wenn man sich ein wenig im vollstimmigen Spielen übet: es können sonderlich Organisten dergleichen bey starken Gemeinen nicht gut entbehren, wollen sie anders haben, daß ihre Orgel dem ganzen Chor Sänger, ich meyne der Gemeinde, zur Stütze dienen soll; ein vierstimmiges Spielen ist oft zu schwach. Hiermit schliesse dieses Capitel; und will denen Liebhabern der Orgel zu gefallen, noch ein wenig von der Orgel, und ihrem Bau, und vom Spielen darauf, im folgenden Capitel hinzufügen.

C A P V T XVIII.

Kurze Beschreibung der Orgel, nebst der verschiedenen Art, darauf zu spielen.

§. 1. Ein ieder Musicus muß sein Instrument, worauf er spielet, so Anlaß zu die- viel möglich, vorhero kennen lernen, ehe er anfängt darauf zu spielen. Weil sem Capitel. wir nun in diesem ersten Abschnitte nicht allein die Principia des General-Basses auf eine deutliche Art abgehandelt, sondern auch hauptsächlich ei- nen Unterricht gegeben haben, einen Choral vierstimmig oder nach dem General-Baß zu spielen; ein Choral aber am meisten vom Organisten auf der Orgel muß gespielt werden, daher denn der Organist sein kostbares Instrument vor allen andern wohl kennen muß: so habe dieses Capitel der Orgel und den Orgelspielern gewidmet.

§. 2. Ein Organiste, der seinem Amte wohl vorstehen will, hat bey Drey wichti- seinem Orgelschlagen vornemlich auf drey Punkte wohl acht zu haben: ge Stücke, 1) daß er seinem ihm anvertrauten künstlichen Instrumente, durch unge- worauf ein schlechtes Verfahren oder Spielen keinen Schaden zufüge, zum Nachtheil Organist bey seinem Spie- len zu achten. einer ganzen Gemeinde: 2) daß er sich bemühe, die grossen und vielen Vor- züge seines beliebten Instruments an den Tag zu legen und zu gebrauchen: 3) Daß er sich bemühe, den Zweck seines Spielens vor Augen zu haben, und dasselbe so suche einzurichten, daß der öffentliche Gottesdienst, als wo- zu dieses Instrument ja einzig und allein, auf Kosten einer ganzen Gemei- ne, in der Kirche ist gesetzt und gleichsam gepflanzt worden, dadurch kei- nesweges gehindert, sondern die Andacht und Erbauung, sonderlich beym Singen geistlicher und lieblicher Lieder, vielmehr befördert und erhalten werde. Diß sind drey Punkte, die einen Organisten, wenn er solche flei- sig beherzigt, bey Gott und Menschen gefällig und nützlich machen. Wir wollen bey diesen dreyen Punkten ein wenig stehen bleiben, und einen nach dem andern vornehmen.

§. 3. Niemand erwarte allhier von mir eine weitläufige Beschrei- Ein jeder Dr- bung vom Bau einer Orgel und von ihrer künstlichen Zusammenfügung: ganist muß denn bin ich gleich bis hieher weitläufig gewesen, so bin ich es mit Fleiß seine Orgel kennen. gewesen, aber nur im General-Baß; von der Orgel aber will nur ein und anders kürzlich anzeigen. Es ist nöthig, daß ein ieder Organist seine Or- gel, sie mag so groß oder klein seyn als sie wolle, kenne, und die Art, wie selbige gebauet und eingerichtet ist, wohl wisse. Es ist bekant, daß es überall noch viele alte Orgeln gibt, die noch nach der alten Mode gebauet sind; die Invention und die Bau-Art der Orgelmacher ist auch sehr verschieden. Viele alte Orgeln haben ihre fast schon eingewurzelte Fehler und Gebrechen, und sind gleich einem Patienten, mit dem säuberlich muß verfahren werden, und womit Wiedeb. Gen. Baß.

womit ein Organist vorsichtig und zärtlich muß umgehen, zumal wenn die Gemeinde nicht vermag, sie repariren zu lassen. Andere Organisten haben gute Orgel-Werke unter Händen: die sind nun glücklich, und haben desto mehr dahin zu sehen, daß kein Schand-Fleck daran komme. Einige Orgeln haben Spring-; andere Schleiff-Laden, und was dergleichen Unterschiede zwischen Orgeln und Orgeln mehr seyn mögen. Nun muß ein ieder Organist wissen, was er vor eine Orgel unter den Händen hat, damit er sich darnach richten und drein schicken lerne.

Was er vor-
nemlich davon
wissen muß.

§. 4. Ueberhaupt sollte ein jeder, der sich auf die Organisten-Kunst setzet, vornemlich auch dahin sehen, daß er die Structur oder Einrichtung der Orgel kennen lernet, daß er sagen könnte, wie die Wind-Lade beschaffen; wozu die mancherley Stücke und Theile, die man an einer Orgel findet, nüteten; was einem Orgel-Werke schädlich, und was zu dessen Erhaltung dienete; wie mit den Rohr-Werken umzugehen, wie sie zu stimmen, und wie dieser und jener kleine Fehler leicht zu verbessern wäre; woher das Heulen käme, und wie es mannigmal leicht zu stillen; was ein grosser oder kleiner Fehler an einer Orgel wäre; wie mit der Verwechselung der Register umzugehen; von der Disposition einer Orgel; wie die Temperatur oder Stimmung der Orgel beschaffen, und aus welchen Ton-Arten auf den meisten Orgeln, sonderlich auf der seinigen, am reinsten zu spielen ist. Dieses alles wäre eine nützliche Materie, um einen besondern kleinen Tractat davon zu schreiben, und zwar auf eine so deutliche Art, daß ein ieder Organist, ohne andere Bücher dabey zu gebrauchen, sich dessen mit Nutzen bedienen könnte. Ich habe schon etwas davon entworfen, welches vielleicht einmal weiter könnte ausgeföhret und dem Druck überlassen werden: wenn ich aber wüßte, daß eine geschicktere Feder, als die meinige, dieses alles in gehöriger Deutlichkeit und Weitläufigkeit den Liebhabern der Orgel treulich entdecken und beschreiben wolte; so würde meine geringe Arbeit gerne liegen lassen, und das Bessere dem Publico von Herzen gönnen.

Bei Erbau-
ung oder Re-
paration einer
Orgel läßt sich
viel lernen,

§. 5. Wer Gelegenheit hat, eine neue Orgel bauen zu sehen, der kan hiedurch oben benanntes am besten lernen. Wer sich mit den Herren Orgelbauern deswegen freundlich bespricht, der kan vieles erfahren, das ihm hernach, wenn er einmal eine Orgel zu bespielen übernimmt, grossen Nutzen bringen kan. Bei einer Reparation einer Orgel, sie mag groß oder klein seyn, kan ein Lehrbegieriger auch viele Einsichten erlangen. Es wäre derjenige gewiß kein rechter Liebhaber der Orgel, und möchte auch wohl nur ein schlechter Organist daraus werden, der dergleichen Gelegenheit hätte, und sie nicht zu seinem Vortheile anwendete. Wer nun aber dergleichen schöne Gelegenheiten nicht hat, der muß sich hübsche Bücher anschaffen, die von der Orgel und ihrem Bau handeln, damit er daraus lerne, sich einen rechten Begriff von der Structur der Orgel zu machen.

•der auch aus
Büchern.

Mir würde es zu weitläufig werden, deswegen will ich einem Liebhaber vorerst recommendiren des redlichen Herrn Organisten, Andreas Werckmeisters, erweiterte und verbesserte Orgel-Probe, welche anno 1754 in Leipzig bey Joh. Mich. Teubner in 8vo wieder aufgelegt worden. Es ist diese Orgel-Probe auch von Herrn Lustig, Organisten in Gröningen, ins Holländische übersezt und mit Anmerkungen versehen. Item Werner Fabricii Unterricht, ein neu Orgelwerk zu examiniren und zu probiren; ist 1756 zu Franckfurt und Leipzig herausgekommen, in 8vo, stark 5 $\frac{1}{2}$ Bogen. Aus diesen beyden kleinen Tractaten kan einer schon manches lernen. Michael Praetorius hat ein *Syntagma Musicum* in vier Theilen geschrieben, wovon der andere Theil, welcher teutsch abgefasst ist, von allen damals gebräuchlichen Instrumenten und vornemlich von den alten und neuen Orgeln handelt: es ist 1619 in 4to gedruckt, und also schon ziemlich alt, indessen findet ein Liebhaber doch noch manches zu seinem Vergnügen darin. Der Herr Mattheson hat in seinem vollkommenen Capellmeister das ganze 24ste Capitel des dritten Theils der Orgel gewidmet, und darin von Verfertigung und Beschaffenheit der Orgeln gehandelt. Von denen auf so mancherley Weise benenneten Orgelstimmen oder Registern findet man in den *Historisch-kritischen Beyträgen zur Aufnahme der Music des Herrn Marpurgs* eine hübsche Nachricht, die von ihm selbst zum Vergnügen der Liebhaber der Orgel aufgesetzt und mitgetheilet worden. Anderer vor dieses mal zu geschweigen. Ein Organist schreibt und spricht gerne von der Orgel, daher erlaube man mir, auch kürzlich ein wenig davon hinzu zu fügen.

§. 6. Die Haupt-Theile einer Orgel, welche aber wieder aus sehr vielen kleinen Theilen zusammen gesetzt sind, können auf drey reduciret werden. Als da ist 1) die Wind-Lade, 2) das Regier-Werk und 3) die Pfeiffen. Von jedem ein paar Zeilen. 1) Die Wind-Lade ist ein Haupt-Theil einer Orgel, daran ein Meister alles mit gar grossem Fleiß verfertigt gen muß; darin sind die Cancellen und Register-Schleiffe: unter derselben Wind-Lade liegt der Wind-Kasten, darin die Ventile, die Federn und die Säckleins, und das Angehänge; dieser Kasten kommt gleich voller Wind, so bald nur ein Balg getreten wird, welcher Wind denn, so bald ein Clavier niedergedrückt wird (als wodurch ein Ventil oder kleine Klappe in der Lade geöffnet wird) durch die Cancellen, Löcher der Register-Schleiffe und des Pfeiffen-Stocks, worin die Pfeiffen stehen, in die Pfeiffe dringet, die den Ton hat, welchen der Organist auf dem Clavier niederdrückt. Durch diese Register-Schleiffe, als welche in der Lade sich auf einer accuraten Weite ziehen und schleifen lassen, dringet oder gehet vielmehr gar bequem der Wind, so lange der Register-Knopf vorne bey der Orgel ausgezogen ist,

ist, denn alsdenn passen alle Löcher accurat auf einander, nemlich die Löcher des Fundament-Bretts, (welches über die Cancellen liegt,) der Register-Schleiffe und des Pfeifen-Stocks; so bald aber ein Register-Knopf eingestossen, oder das Register abgezogen wird, erfolgt accurat das Gegentheil und kan kein Wind durchkommen. Daß der Bälgentreter durch das Treten der Bälge der Orgel den Wind geben muß, weiß ein ieder. Es wird aber der Wind aus den Bälgen durch Canäle zum Wind-Kasten geführet, darin also, wenn anders der Canal durch ein Sperr-Ventil nicht geschlossen worden, immer ein starker heftiger Wind ist, zum Dienst des Orgelspielers. Enug vom ersten Haupt-Theile einer Orgel.

II. Die Abstracter.

§. 7. Der andere Haupt-Theil einer Orgel ist das Register-Werk, Abstracter, Abstracter genannt: dadurch verstehet man gemeiniglich die feinen oft sehr langen schmalen Stücken Holz vom Clavier zu den Wellen oder Walzen, welche sich am Well-Brette befinden, und dann wieder von den Walzen zu dem Ventil (oder zu der kleinen Klappe) in den Wind-Kasten; da gibts nun verschiedene Stifte, Winkelhacken, Schrauben u. d. g. Hieher gehöret auch das Register-Werk zu den Register-Zügen, wodurch die Register-Schleiffe in der Lade sich hin und her bewegen und schleifen lassen; das Manual- und Pedal Clavier mit seinem Zubehör.

III. Die Pfeifen.

1) Das Pfeifen-Werk.

§. 8. Der dritte Haupt-Theil bestehet aus den Pfeifen. Diese werden wieder in zweyerley Arten eingetheilet, nemlich in Pfeifen-Werk und in Rohr- oder Schnarr-Werk. Das Pfeif-Werk kan wieder in das so genannte Principal-Werk und Flöten-Werk eingetheilet werden. Alles Principal-Werk ist offen, und die Proportion der Pfeifen in Ansehung ihrer Länge und Weite ist gleich, das heißt, sie sind von gleicher Mensur. Hierzu gehören alle Principale (so wird das Register Pfeifen genannt, die im Gesicht stehen) von 32 oder 16 oder 8 oder 4 Fuß; die Octave von 8, 4 oder 2 Fuß; die Super-Octave von 2 und 1 Fuß. Alle Mixturen, wo verschiedene Pfeifen bey Niederdrückung eines Claviers zugleich klingen, so viel Pfeifen nun eine Mixtur auf jedem Niederschlag eines Claviers hören läffet, so vielfach wird sie genennet, als Mixtur sechsfach läffet sechs Pfeifen, die aber verschieden vom Ton sind und etwa $\bar{c} \bar{g} \bar{c} \bar{e} \bar{g} \bar{c}$ angeben, zugleich hören; vierfach, wenn vier Pfeifen zugleich gehöret werden. Dieser Art sind auch die so genannte Scharfe, die Quinten, Terzien, Sesquialteren, Rauschpfeifen, Cymbeln zc. Das

Flöten-Werk.

Flöten-Werk ist entweder offen oder gedeckt, oder gedeckt und wieder etwas geöffnet. Es würde mir gar zu vielen Raum wegnehmen, wenn ich alle Stimmen benennen wolte, die entweder zu dieser oder jener Gattung gehörten. Wir müssen auch noch kürzlich der Rohr- oder Schnarr-

2) Rohr-Werk.

Werke

Werke gedenken. Diese klingen stark und prächtig, und geben einer Orgel den Nachdruck. Dahin gehören die Posaune 32 und 16 Fuß, die Trompete 16, 8 und 4 Fuß, das Regal 8 Fuß, die Schalmei 4 Fuß, Vox humana 8 Fuß, das Cornet 2 Fuß, Dulcian 8 Fuß, der Sordun 16 Fuß u. deren Körper auf unterschiedliche Art gestaltet sind; alle diese und andere Rohr-Werke werden vom Organisten gestimmt, (weil sie der Verstimmung viel mehr unterworfen sind, als das Flöt-Werk, dessen Stimmung den Orgelnachhern gebühret) wenn mit einem so genannten Stimm-Eisen der messingene Drath (die Stimm-Kräfte genannt) bald heraus, bald herein geschlagen wird; das Einschlagen erhöht und das Ausschlagen erniedriget den Ton der Pfeife. Diese Art Pfeifen stehen immer vorne auf der Lade, damit der Organist sie stimmen, heraus nehmen, und den sich etwa daran hervorthuenden kleinen Fehler verbessern könne.

§. 9. Weil hier das Wort Fuß oft vorgefallen, und mancher unrichtig denken möchte, daß diese angegebene Pfeifen-Maasse (eigentlich Ton-Maasse genannt) die Länge oder Kürze einer Pfeife anzeigete; so will einem Liebhaber die Auslegung davon geben. Zu der Zeit, da die Orgeln nur aus bloßen Principal-Werken bestanden, mag die größte Pfeife, von ihrem Mundstücke, labio oder dem Einschnitt an zu rechnen, (denn der Theil einer Pfeife unter dem Einschnitt wird der Pfeifen-Fuß genannt, dessen Länge oder Kürze an der Ton-Maasse einer Pfeife nichts verändert) 8 Fuß hoch gewesen seyn. Es zeigt aber die bey den Orgelstimmen gebräuchliche Ton-Maasse nicht die Quantität des Werkzeuges (der Pfeifen Länge) sondern die Quantität (die Höhe oder Tiefe) des Klanges an. Eine Orgel-Stimme von 8 Fuß ist durchgehends an Höhe und Tiefe des Klanges der menschlichen Stimme gleich, oder stehet im Ton, wie alle Clavichordia oder Flügel; wer eingestrichen c auf dem Claviere singen kan, der kan auch c auf der Orgel singen von Principal 8 Fuß (und von allen andern 8 füssigen Stimmen); hält man aber c auf dem Orgel-Clavier niedergedrückt, und ziehet Octave 4 Fuß an, so höret man schon c : ziehet man aber Octave 2 Fuß an, so höre ich, wenn ich eingestrichen c niederdrücke, schon c . Wer aber eine 16 füssige Stimme anziehet und c anschläget, der höret alsdenn ungestrichen c und bey einer 32 füssigen groß C , hätte ich also fünf Stimmen, nemlich von 32, 16, 8, 4 und 2 Fuß, angezogen und drückte alsdenn eingestrichen c nieder; so würden sich alle fünf Töne meines Clavichords hören lassen, nemlich $C, c, \bar{c}, \bar{\bar{c}}, \bar{\bar{\bar{c}}}$. So viel hievon.

§. 10. Wer nun den Bau einer Orgel ein wenig betrachtet, der kan schon begreifen, daß derselben leicht ein kleiner Fehler ankommen kan. Das Vom Herten eines Claviers, wie es zu bemerken.

Das allerverdrießlichste aber, so einem Organisten unterm Spielen wiederfahren kan; ist, wenn unvermuthet ein Heulen entsteht; da sich nemlich eine Pfeife, die nicht ansprechen soll, immer ungebeten fort hören läßt. Wer nun zwey Wind-Laden und zwey Claviere hat, (wie denn grosse Orgeln deren wol drey über einander liegend haben), der wird auch ein Sperr-Ventil haben, und dann kan man sich bald helfen. Man versperret diejenige Wind-Lade, darauf die heulende Pfeife stehet, und spielet so lange auf dem andern Clavier; nach dem Gottesdienst kan man die Ursache des Heulens auffuchen, und den Fehler verbessern. Oft höret das Heulen auf, wenn man nur das Clavier etwas schnellend oder prallend niederschlägt. Ein sehr geringes, als ein Steinchen, ein wenig Kalk u. d. g. kan schon ein grosses Heulen verursachen, wenn es sich zwischen die Claviere oder sonst zwischen der Abstraktur setzet. Jedoch kan die Schuld des Heulens auch platt an der Abstraktur selbst liegen, denn darin gibt es so viele Gänge, Haken, Angehänge und Stiften, woran leicht etwas kan verrückt werden, dadurch denn der Abstraktur ihre gehörige Länge benommen wird, und das Ventil in der Lade nicht schliessen kan: das muß denn wol heulen. Oft füget sich die Abstraktur durch ein rasches Anschlagen des Heulenden Claviers wieder in seine Fugen und Ordnung: will das nicht helfen, so muß man der Abstraktur im Untersuchen des Fehlers nachgehen, so wird sich bald zeigen, wo der Fehler steckt. Ja es kan auch etwas auf das Ventil in der Lade gefallen seyn; diß kan nun geschehen, wenn alle oder etliche Register angezogen sind, und man, ohne Wind zu haben, auf dem Orgel-Clavier herum spielet, denn da kan dasjenige, was etwa aus der Pfeife auf das Ventil gefallen, an der unrichten Stelle liegen bleiben, weil es, wie sonst geschieht, vom Winde nicht weggeblasen wird. Wenn diß nun gleich nicht oft geschieht, so ist überhaupt das Herumspielen auf der Orgel, wenn keine Bälge getreten sind, unnüs, und kan ein unverhofftes Heulen verursachen, welches sich offenbaret, wenn Wind in die Lade kommt. Fände man nun etwas auf dem Ventil in der Lade, so muß solches sehr vorsichtig, ohne das Ventil zu weit aufzureissen, mit einem hiezu bequemen Instrument, entweder mit einer Feder oder sonst etwas, weggethan werden. Ehe man aber den Fehler in der Lade suchet, probire man erst, ob nicht der Clavis durch öfteres schnellendes Anschlagen wieder in die Höhe will. Die Veränderung des Wetters kan an der Abstraktur viele Ungelegenheit und auch wol ein Heulen verursachen, wenn nemlich das Holz nicht trocken genug gewesen. Es kan auch wol eine Feder in der Lade abbrechen oder zu schwach werden, da denn eine so genannte Noth-Feder muß untergesezet werden.

§. 11. Ueberhaupt ist ein Orgelwerk, weil es aus so vielen Theilen und aus so manchen kleinen Anhängen besteht, vorsichtig zu bespielen. Man hat nicht Ursache, ich weiß nicht wie, drein zu schlagen und darauf herum zu reissen; diß verursacht nur ein groß Gerappel und Geprassel und kan auf verschiedene Weise Schaden thun: dagegen aber hat man auch nicht nöthig, gar zu gelinde darauf herum zu schleichen mit den Fingern; denn auch hiedurch kan ebenfalls ein Heulen zuweilen entstehen, sonderlich wenn ein Clavier ein wenig zähe oder leicht zu spielen ist. Der Organist muß wissen, zwischen beyden das Mittel zu treffen. Er soll vermittelst der Abstracken, durch Anschlagung eines Claviers, ein Ventil in der Windlade öffnen, worunter sich eine Stöhn-Feder findet; da muß er nun nicht wie auf einem Clavichord spielen, sondern hinlängliche Force gebrauchen, und sein Clavier durch einen kleinen Schnell wieder aufspringen lassen, denn dadurch wird die Feder in der Lade weniger geschwächt, als durch ein langsames träges Aufheben der Finger.

Auf der Orgel muß vorsichtig gespielt werden,

§. 12. Es muß also ein Organist und ein ieder der gerne orgeln will, dahin sehen, daß die Orgel immer, so viel möglich, im guten Stande bleibe, und sich in seinem Phantasiren nie so vertiefen, daß er die Art seines Instruments drüber vergisset, noch einer Orgel, weder pedaliter als manualiter, mehr zumuthet, als sie vertragen kan. Bey Ausziehung der Register haben sonderlich die muntern und flüchtigen Köpfe sich zu hüten, daß sie durch gar zu heftiges und rasches Ausziehen derselben, ihnen keinen Schaden thun, weder an der Abstractur noch an den Schleiffen in der Lade selbst, wie denn wohl geschehen kan, sonderlich wenn sie etwas drange gehen. So viel vom ersten Punct. Wir gehen zum andern Punct.

damit sie keinen Schaden bekomme.

§. 13. Der Organist muß dahin sehen, daß die Vorzüge dieses prächtigen Instruments nicht unangewandt bleiben mögen. Der größte Vorzug einer Orgel gegen einen Flügel oder gegen ein ander Clavier, ist wohl gewiß das singende Wesen derselben: denn so lange allhier ein Clavier niedergedrückt bleibt, so lange tönet und singet die Pfeiffe beständig fort. Wer nun allezeit wolte lauter geschwinde, laufende und rollende Säge darauf machen, und Stücke, die für den Flügel gesetzt sind, darauf spielen, so wie er sie auf einem Flügel gewohnt ist, der würde der Orgel ihr Recht nicht geben. Es dürfen freylich auch wohl geschwinde Sachen sich auf einer Orgel hören lassen; allein das melodieuße Spielen, die Bindungen und eine liebliche Harmonie muß doch dabey nicht vergessen werden: denn eben alsdenn ist die Orgel angenehm, und lässet sich singend in gefälliger Abwechselung hören.

Wie sie muß bespielt werden.

§. 14. Es ist ferner ein grosser Vorzug der Orgel, daß man darin so vielerley Stimmen und Register antrifft; dadurch kan denn der Orgel so vielerley Töne

Worin der grosse Vorzug der Orgel besteht.

Ton so stark und laute werden, daß eine starke zahlreiche Gemeinde durch ihr Singen solchen nicht überschreyen kan. Welch ein prächtiges Getöse erregen die grosse 32 füssige, ja schon die 16 füssige Baß-Stimmen. Welch ein ansehnliches Chor so grober als feiner Pfeifen kan der Organiste mit so geringer Mühe, bloß durch ein commodos Niederdrücken des Claviers, hören lassen; wie groß ist die Anzahl solcher klingenden Pfeifen beim vollen Werk einer Orgel, worin über 40 bis 50 Register sind, wenn der Organiste mit vollen Griffen in den Händen und auf dem Pedal mit beyden Füßen die Gemeinde im Singen begleitet. Gewiß eine grosse Pracht! Das mag ein Instrument aller Instrumente, Instrumentum Instrumentorum seyn. Welche Veränderung! Dieses Instrument, welches über alles Singen der Gemeinde erschallet, kan nun aber auch so gelinde tractiret und gespielt werden, daß eine einzige Singe-Stimme deutlich dabey kan gehört werden. Gewiß eine künstliche Erfindung, die höchlich zu bewundern ist. Es gibt also viele und mancherley Stimmen in einer Orgel, wie wir §. 8. schon gesehen haben. Doch gibt es grosse und kleine Orgeln. Orgeln die nur wenig, und andere die viel Stimmen oder Register haben. Die Disposition oder die Wahl solcher Stimmen ist auch sehr unterschieden; in einigen Orgeln gibt es diese, in andern wieder andere Stimmen.

Allgemeine
Anleitung
zum Registri-
ren.

§. 15. Nun möchte ein angehender Organist wohl gerne wissen wollen, welche Stimmen sich am besten mit einander hören lassen, oder was er etwa im Vorspiel seines Liedes vor Register anzuziehen habe, und wie er mit dem Registriren kunstmässig variiren könne. Sie könnte nun freylich wohl ein Unterricht statt haben, allein weil die Dispositionen der Orgeln so verschieden, und die Veränderungen unzählich seyn können, so ist nicht möglich weitläufig zu zeigen, wie die Stimmen mit einander zu verbinden; deswegen will nur überhaupt etwas davon ins allgemeine sagen. Alle Principal-Werke können zusammen genommen werden (§. 8.): denn sie sind alle gleicher Mensur und aus einerley Fundament gearbeitet: wer eine Trommet 8 oder 16 Fuß in seiner Orgel hat, der ziehet solche hiebey zum vollen Werke an unterm Singen. Das Flöten-Werk wird eben nicht zum vollen Werk angezogen, wohl aber die Quinta dena 16 Fuß, wenn das Principal nur 8 Fuß ist. Es ist bey Ziehung der Register zu sehen, daß in jedem Accord (wie die Orgelbauer sprechen) d. i. unter denen angezogenen Registern sich eine 8 füssige Stimme befinde, denn eine 4 füssige Stimme kan nicht ohne eine 8 füssige gebraucht werden; man müstedena sehr geschwinde Läufe und Passagien darauf machen. Doch kan man im Vorspiel zu einem Rohrwerk von 8 Fuß wohl eine 2 füssige Stimme nehmen (daß also 4 Fuß wegbleibet). Sonsten hat man bey Anziehung der Register zu observiren, ob man einstimmig (durch Passagien) oder vielsstim-

mig

mit (d. i. mit Griffen) spielen will. Bey einstimmigen Spielen kan man wohl 16 und 4 Fuß bey einander nehmen, als Quintadene 16 Fuß und eine Flöte 4 Fuß. Zum Flötenwerk nimt man keine Mixturen. Ferner wird ein Rohrwerk, als eine Trommete 8 Fuß, selten allein gebraucht, sondern damit vereinigt man Octave 4 Fuß oder Principal 8 Fuß. Man hielte vor diesem dafür, daß zwe gleiche Stimmen von 8 Fuß von einerley Mensur zusammen gezogen, nicht rein klängen; allein wenn sie nur rein gestimmt sind, so kan es wol angehen. Uebrigens muß sich das Pedal nach der Stärke des Manuals richten. Nach diesen allgemeinen Anmerkungen kan ein ieder Organiste sich im Ziehen der Register seiner Orgel selbst üben, und seine Orgel nach verschiedenen Zügen probiren.

§. 16. Nun noch ein wenig vom Pedal. Ist nun bey einer Orgel vom Pedal ein Pedal, so wird bekantermassen darauf der Bass mit den Füßen getreten. Nun ist die Frage: was soll die linke Hand (als welche sonst den Bass spielt) denn machen? Antwort: Wer vierstimmig spielen will, der nimt in der rechten Hand bloß und allein die Melodie oder die Discant-Stimme; und mit der linken Hand greifet er die beyden Mittel-Stimmen, Alt und Tenor, dazu; und auf dem Pedal tritt er den Bass. Hier bekommt nun die rechte Hand Freyheit, die Melodie manierlich zu spielen; und ist solch vierstimmig Spielen, wenn die Harmonie rein eingerichtet ist, bey einer kleinen Versammlung Leute auf einer grossen Orgel auch stark und durchbringend genug. Wer aber in den Haupt-Predigten in grossen Kirchen nur immer vierstimmig spielen wolte, der würde machen, daß man vierstimmig zwar seinen Bass im Pedal stark genug, die Melodie aber mit den Mittel-Stimmen sehr wenig verstehen würde. Dahero macht ein verständiger Organist nun einen Unterscheid unter einer kleinen oder grossen Versammlung. Ist die Versammlung groß, so werden viel Register angezogen und man spielt vollstimmig (6, 7, 8 oder 9 stimmig); ist sie aber klein, so hat man so viele Register auch nicht nöthig anzuziehen, und man spielt 4 bis 5 stimmig. Doch ist bey dem vollstimmigen Spielen noch zu merken, daß man in der Tiefe, nemlich in der grossen Octave, nicht vollstimmig spielt, d. i. man nimt keine Quinte, vielweniger eine Terte, zur Octave. Als wenn ein Accord zu C im Schluß eines Satzes, oder auch sonst käme, da der Discant eingestrichen \bar{c} hat, und also die rechte Hand den Griff \bar{c} hat, da macht die linke Hand nur \bar{c} und das Pedal auch C. Wer hier nun in der linken Hand, wenn ein 16 füssiges Register angezogen wäre, \bar{c} nehmen wolte,

wolte, der würde bald hören, wie unangenehm, sonderlich in Rohrwerken, dieses klingen würde. Fremde * * verdoppelt man nicht leicht in der linken Hand. Einige fangen auch an, die linke Hand bloß mit dem Pedal in unisono gehen zu lassen; und spielen also den Baß mit der linken Hand und dem Pedal zugleich, damit der Baß, welcher doch das Fundament der ganzen Harmonie ist, desto heller und stärker möge hervorragen; hie muß ein jeder wissen, was und warum er dieses oder jenes thut. Wenn kein Pedal bey einer Orgel ist, so ist es ganz gut, daß die linke Hand den Baß durch Octaven verstärkt; allein wo ein Pedal mit ziemlichen starken Stimmen ist, da weiß ich nicht, wie solches zu approbiren stehet.

Was bey der
Art, die Orgel
zu spielen, zu
vermeiden.

§. 17. Ferner merken wir noch an, daß es nicht orgelmäßig gespielt heißen kan, wenn man sich, selbst bey Spielung eines Chorals unterm Singen, nicht auf Bindungen leget, sondern die Töne alle immer zugleich aufhebet, welches denn ein getrennetes und gebrochenes Spielen ist. Es ist besser, daß man bindet, und aus dem vorigen Griff die Töne, welche zum folgenden Griff wieder gelten, liegen läßt. Beym Accompaniren mit der Orgel zu einer Kirchen-Music muß man freylich die Töne nicht so heulen lassen, sondern etwas kurz abbrechen. Einige haben auch die Gewohnheit, den Baß im Pedal nur anzustossen und kurz abzubrechen; diß hat mir nie gefallen wollen: denn da die ganze Gemeinde singet und einen Ton an den andern füget; ey warum will denn der Orgelspieler, (der mit seinem Pedal die Stelle des Bassisten, als der Fundament-Stimme,) den Baß so abstoßen, als dürfe sich der Ton nicht hören lassen? Nein, es ist besser, der Baß gehe auch singend, so findet die Gemeinde eine Haupt-Stütze daran; zudem klingen solche tiefe Baß-Töne ja auch prächtig! Beym Schluß eines Sakes, der immer aus einem reinen Accord bestehet, hebt man den Griff nach allen seinen Intervallen nicht zugleich mit einmal auf; sondern es muß sich die Vollstimmigkeit nach und nach verlieren: die Discant-Stimme läßt sich länger als die Mittel-Stimmen hören, der Baß aber steht am allerlängsten, und bleibet auch bis zum Eintritt des folgenden Sakes liegen. Ueberhaupt aber herrschet die Veränderung bey dem Orgel-Spielen; denn man hat nicht nöthig, sonderlich bey dem Phantasiren, immer in Einer Farbe zu spielen: es ist hier auch nur die Rede gewesen vom Choral-Spielen unter dem Singen der Gemeinde. Nun noch ein wenig vom dritten Punct.

Zweck des Or-
gelspielens;

§. 18. Es muß der Organist bey dem Orgel-Spielen den Zweck desselben immer vor Augen haben: nemlich das Singen der Gemeinde in der Kirche soll dadurch regieret und in Ordnung gehalten werden; und die Andacht und Erbauung der Gemeinde soll durch ungeziemendes Spielen nicht gestört, sondern vielmehr befördert werden. Vom Choral-Spielen unter dem

dem Singen ist im vorigen §pho schon etwas erwähnt, wie es ordentlich, sittsam und mit Verstand einzurichten; sonderlich muß der Organist sich hüten, daß er mit seiner Orgel nicht lange hinten nach kömmt, oder gar zu sehr eilet. Ich hätte bald der wunderlichen und oft lächerlichen Geberden mancher Organisten vergessen: es scheint, als wenn mancher nicht spielen könnte, wenn er sich nicht dabei viel neigte, bückte, in den Rücken lehnte, und das Gesicht verzöge; solche übele unnöthige Geberden erwecken nur bey den Zusehern ein Gelächter, stören die Andacht und nutzen nirgends zu, deswegen sind sie abzugewöhnen. Was nun das Präludiren oder auch das Vorspielen eines anzufangenden Chorals betrifft, so soll es so eingerichtet werden, daß folgender dreyfacher Nutzen daraus zu ziehen. 1) Soll die Zuhörer dadurch zum angeführten Choral vorbereitet werden: deswegen ist es nun nicht genug, daß der Organist nur weiß, was er vor eine Melodie spielen soll; nein, er muß das Lied selber ansehen und sein Phantasiren darnach einrichten, damit nicht vor ein Klag- oder Buß-Lied ein lustiges Vorspiel oder vor ein Lob- oder Dank-Lied ein lahmes gespielt werde; vielmehr muß er, so viel in seinem Vermögen stehet, suchen die Gemeine zu dem Liede, das bald soll abgesungen werden, vorzubereiten. 2) Soll der Organist durch sein Vorspiel aus dem Ton des abgesungenen Liedes zum Ton des folgenden leiten, damit der Gemeine die Ton-Art des folgenden Liedes bekant werde. Z. E. das eine Lied schließet etwa in *d dur* und das folgende ist aus *g moll*; da fängt nun der Organist seine Phantasie in *d dur* an, und lenket sie so, daß sie endlich geschickt in *g moll* schließet, darin er denn auch die Melodie deutlich, so, daß die Gemeine es verstehen kan, vorspielet: hieran hat der meiste Theil der Gemeine ihr größtes Vergnügen, und je langsamer, deutlicher und ungekünstelter solches ausfällt, je lieber höret und je mehr lobet sie es. 3) Es soll dienen, damit die Zeit, die zum öffentlichen Gottesdienst gewidmet ist, genau abgetheilet werde; daher kan das Vorspiel bey kurzen Gesängen etwas länger, und bey langen hingegen desto kürzer seyn. Ueberhaupt findet das lange Präludiren bey den wenigsten unter der Gemeine großen Beyfall: an etlichen Orten ist dem Organisten nur eine Zeit von fünf Minuten dazu eingeräumt, darin er fertig seyn muß. Im Nachspiel, oder wenn er zum Ausgang spielt, kan er sich selbst so viel Zeit nehmen, als er verlanget. Doch muß auch dieses Nachspiel so eingerichtet werden, daß das Gemüth eines durch den öffentlichen Vortrag des Wortes Gottes gerührten Zuhörers dadurch nicht geärgert werde. Hieraus erhellet, in wie weit auch ein Organist ein Kirchen-Diener heißt und sich auch als einen solchen aufführen soll.

§. 19. Wie nun von manchem Organisten solch Vorspiel, davon eben gehandelt worden, oft ungeschickt genug eingerichtet und daher gespielt

oder des Präludirens, ist dreyfach. Erstlich.

Zweytens.

Drittens.

Klagen über das ungeschickte Vorspiel

etlicher Orga-
nisten.

spielet wird, also, daß es manchem redlichen Manne Anlaß zum Klagen gegeben; davon will ich hier lieber mit anderer als mit eigenen Worten reden. Der Herr Magister J. M. Schmidt schreibet in seiner *Musico-Theologia* §. 75. pag. 167. sq. also:

„ Unverständige Organisten haben schon oft gemacht, daß oft die bit-
 „ tersten Klagen über den Mißbrauch der Orgeln in den Gottes-
 „ Häusern sind geführt worden. Die Heiligkeit der Orte und der
 „ Inhalt der Lieder erfordern freylich, daß man da anders spiele, als
 „ in einer weltlichen Capelle oder auf dem Schay-Platz. Gleichwol
 „ habe ich selbst gehöret, daß einer bey einer Leichen-Predigt zu dem
 „ letzten Verse des Liedes das ganze Werk angezogen und lustig
 „ drauf los gespielt hat. Und ein andermal wurde ich nebst andern
 „ so gar zu meiner Betrübnis gewahr, daß auf eine sehr bewegliche
 „ Buß-Predigt einer kam, der seine Kunst wolte hören lassen, und
 „ ein greulich Gerassel auf der Orgel anfang. Da nun alle Leute ge-
 „ dachten, was vor ein freudiges Lied auf ein so lustiges Vorspiel
 „ gesungen werden würde; so kam auf einmal der betrübte Text:
 „ Erbarm dich mein, o Herre Gott! 2c. Wer seine Unempfind-
 „ lichkeit bey geistlichen göttlichen Dingen, ja seinen Unverstand selbst
 „ nicht verrathen will, der wird sich dergleichen nicht zu Schulden
 „ kommen lassen. Hingegen habe ich auch selbst erfahren, wie rüh-
 „ rend der singende Gottesdienst werde, wenn der Organist seine
 „ Stimmen und Modulationen, nach dem Inhalt des Gesanges,
 „ der Beschaffenheit der Zeit und anderer Umstände recht einzurich-
 „ ten weiß, „

Ängleichen
über das un-
geschickte Cho-
ral-Spielen:

§. 20. Im andern Bande der historisch-critischen Beyträge zur
 Music von Herr Marpurg findet sich daselbst im 3ten Stück pag. 210. fol-
 gendes Klage-Lied über das ungeschickte Choral-Spielen unter dem Singen:

„ Wenn die Organisten bey den Kirchen-Gesängen doch bedenken wol-
 „ ten, daß sie mit der Orgel die Gemeinde im Tone und in der Ord-
 „ nung halten sollen. Allein, so wie die meisten [ist viel gesagt] spie-
 „ len, läffet es, als machte die Gemeinde den Canto firmo, damit
 „ der Organist mit Händen und Füßen brav darauf herum kramen
 „ könne. Welchen Mißlaut solches gibt, das läßt sich zu verdrießlich
 „ anhören, als daß man es noch beschreiben könnte. Weil sich diese
 „ Orgel-Spieler in ihr Gewühle und lermendes Variiren so sehr ver-
 „ liebet haben, so spielen sie so wankend, daß es klingt, als wenn sie
 „ die Melodie nicht wüßten, und sie erst von der Gemeinde lernen wol-
 „ ten; denn sie kommen beständig hinter derselben her, an statt, daß
 „ sie

„ sie mit ihr zugleich spielen sollten, indem nur dadurch möglich ist, dieselbe im Tone zu erhalten 2c.
Ferner im IVten Bande besagter Beyträge im 2ten Stück, befindet sich auch eine freundschaftliche Erinnerung an einige Herren Organisten, wo es unter andern pag. 193. also heisset:

„ Was würde es zum Wohlklange helfen, wenn auch die Melodie an und übertrieben Rünste
„ sich selbst noch so richtig gesungen würde, wenn sie der Orga- bene Rünste
„ nist durch unrichtige Bässe und noch unreinere Harmonien ver- leyen.
„ stellen wolte? Einige glauben mit ihren verwünschten Bässen,
„ chromatischem Gegerre, unnatürlichem Zwischen-Sequirle, [hiedurch
werden die ungeschickte und übel angebrachte Zwischen-Spiele, zwi-
schen jeder Zeile eines Liedes verstanden] „ ungeräumten Vorschlä-
„ gen 2c. den Kennern der Music, deren sie sich etwa einige in der
„ Gemeine vermuthen, ihre vermeynte tiefe Wissenschaften zu ver-
„ nehmen zu geben: ich besorge aber, mit gutem Grunde, daß viele
„ öfters gerade das Gegentheil zeigen. Solte man sich nicht lieber
„ die Gemeine, als eine der Music nicht gar zu kundige Versamm-
„ lung vorstellen und die Bässe so einrichten, daß sie allenfalls ein
„ Halb-Gelehrter in der Music mit singen könnte? „

Es ist 1742 zu Erfurth eines Anonymi Gespräch von der Music heraus gekommen, darin auch vieles vom ungeschickten Clavier- und Orgel-Spielen vorkommt. Der redliche Werkmeister, hat auch geschrieben: von der Würde, Gebrauch und Mißbrauch der Music; hieher gehöret das ste Capitel dieses Buches. Diß mag genug seyn zum Beweise, daß es noch brave Leute gibt und gegeben hat, die der musicalischen Eitelkeit und Thorheit in der Kirche haben Einhalt thun wollen.

§. 21. Ich so schliesse diesen ersten Abschnitt, der in Ansehung seiner Beschluß-Größe vor sich schon, als der andere Theil meines sich selbst informirenden Clavier-Spielers könnte angesehen werden; in wie ferne es mir nun gelungen, in Erreichung meines Zwecks, mag der Liebhaber der Music selbst urtheilen. Ich wende mich nun zum andern Abschnitt, woben ich aber diesen ersten Abschnitt voraussetze, und vermüthe, daß er wohl durchstudiret sey, ehe man zum andern gehet.



Anderer Abschnitt, Vom General-Baß bey Accompagniren.

CAP. V T I.

Worin dieser Abschnitt vom ersten unterschieden.

§. 1.

Anzeige, was
im ersten Ab-
schnitt abge-
handelt.

Wir haben im ersten Abschnitt hinlänglichen Grund zum General-Baß gelegt, und darin alles aufs deutlichste gezeigt, nicht nur überhaupt, sondern auch insonderheit; auch den Gebrauch der Intervallen, so wol in Lieder-Exempeln, als auch sonst, sehr weitläufig angewiesen: woben denn schon allerley hin und wieder, mehr als einmal, abgehandelt worden, als von der dreyfachen Bewegung der Hände; vom Quinten- und Octaven-Verbot; von der Präparation und Resolution der Dissonanzen; von durchgehenden Noten; von der Verwechselung der Stimmen; von den Ausweichungen in andere Ton-Arten; von ungeschickten Gängen; und von mehreren Lehren des General-Basses: welches alles denn mit Anzeige verschiedener Vortheile beschrieben, erkläret und durch Exempel erläutert worden, also, daß ich nicht zweifeln, ein Liebhaber wird diesen meinen ungeschminkten Vortrag von der, ihm sonst so verwirrten, Materie vom General-Baß, nicht nur wohl verstanden, sondern nun auch schon daraus gefasset haben, was ihm vom General-Baß, bey Spielung eines Choral's, zu wissen nöthig ist.

Warum im
ersten Ab-
schnitt die
Haupt-Mate-
rien des G.
B. schon sind
abgehandelt.

§. 2. Ich gestehe gerne, daß im ersten Abschnitt vielleicht unterschiedenes schon berührt worden, welches eigentlich bis zum 2ten Abschnitt hätte können verspart werden: allein weil ich im ersten Abschnitt einen Liebhaber zu diesem Abschnitte habe präpariren und gleichsam unvermerkt einleiten wollen; so habe daselbst dergleichen Materien (darin freylich ein Choral-Spieler, wenn er anders seinen Choral mit Verstand will spielen lernen, auch nicht unwissend seyn darf) hin und wieder mit eingestreuet.

Hier wird
manches wei-
ter ausgefüh-
ret.

§. 3. Hier wird nun manches noch weiter ausgeführt werden: und weil wir es nun mit einem Accompagnement zu thun bekommen, wo man mit einem bezifferten Baß allein zufrieden seyn muß; so wird noch manches vorkommen, wovon im ersten Abschnitte wenig oder gar nichts ist gesagt worden.

§. 4. Ich werde zwar keine Meister im manierlichen Accompaniren zu machen suchen, noch alle kleine Zierathen oder Ausschmückungen anzeigen. Mein, meine Sache betrifft hauptsächlich das Fundament und das wesentlich nöthige; denn wer dieses inne hat, der kan sich durch die Uebung, und sonderlich durch den Gebrauch anderer Bücher, die vom General-Baß handeln, schon nach seinem eigenen Belieben und Stande weiter helfen. Hat er aber diese meine einfältige Anweisung recht und lange genug gebraucht, so verspreche ich ihm, es werden ihm die musicalischen Lehr-Bücher nicht mehr so dunkel und unangenehm zu lesen seyn, indem er alsdenn manches darin finden wird, was er schon gelernet und das Neue, was er darin antrifft, wird er alsdenn auch leicht einsehen lernen. Man könnte also diesen Tractat als einen Schlüssel zu andern musicalischen Büchern ansehen.

Was in diesem Abschnitt zu erwarten.

Ist eine Einleitung zu andern Büchern.

§. 5. Wer einen Choral fertig nach dem General-Baß wegspielen kan, der kan doch noch nicht accompagniren. Beym Choral-Spielen ist vieles vorgeschrieben und angezeigt, was man aber beym Accompaniren selbst erfinden muß. Da ist nun vorerst die Lage der rechten Hand das vornehmste, welche bey den Choralen durch die Discant-Stimme bestimmet wird. Weil aber beym Accompagnement nur bloß Baß-Noten einem General-Bassisten vorgeleget werden, und man folglich die Lage der Hand selbst einrichten muß; so hat ein Choral-Spieler, wenn er nun anfängt, sich eigentlich im General-Baß zu üben, erst grosse Mühe vor sich, nach der einzelnen Baß-Stimme der rechten Hand, ohne einige Hülfe der Discant-Noten, woran er sich so sehr gewöhnet hat, ihre rechte Lage und geschickte Fortschreitungen zu geben; es kömmt ihm wunderseltam und fremde vor, ihm ist immer, als fehlete ihm noch was. Daher wird nun hier hauptsächlich zuerst von der Lage der Hand und denen dahin gehörigen dreyerley Bewegungen beyder Hände Nachricht zu ertheilen seyn. Ferner muß er ietzt alle Ziffern erfinden, weil ihm hier keine bekant gemacht werden, wie ihm bey Lieder-Melodien doch allezeit Eine ist angezeigt worden, deswegen werden wir alle Intervalla nochmal nach der Reihe vornehmen. Vom Tact, darauf bey Liedern nicht viel zu reflectiren war, muß auch allhier, eben wie von den mancherley durchgehenden Noten, etwas zu finden seyn. Kurz, wir wollen in diesem Abschnitt wieder von Anfang anfangen, damit wir das, was im ersten Abschnitt noch nicht nöthig war, hinzu thun mögen. Bey den Exempeln wird man dahin sehen, daß sie geschickt mögen seyn, das erlernte in Uebung zu bringen; ja sie werden Gelegenheit geben, die wichtigsten Lehren unvermerkt und spielend anzuzeigen. Wir wollen vom leichtern immer zum schwerern gehen, und bey dem allen bey unserer vorigen Lehr-Art bleiben.

Warum hier von der Lage der rechten Hand zu reden ist.

Wovon hier noch nöthig zu handeln.

CAPUT II.

Von den musicalischen Ton-Leitern, oder Ton-Arten.

Scala diatonica

§. 1. Was im ersten Abschnitt von der Scala diatonica so weitläufig ist gesagt, und wie in einer jeden Scala zwey halbe Töne liegen müssen, das wollen wir hier nicht repetiren. Indessen wollen wir unsere Scalam diatonicam hier auf eine andere Art betrachten, und zwar nach der obersten Leiter, wie sie pag. 17. zu finden ist, wo eine jede Stufe nicht nur eine Ziffer neben sich hat, welche die Intervalla zu c , als dem Grund-Ton der Leiter abzählet, sondern wo auch dabey stehet, ob das Intervallum von Natur groß oder klein ist.

zeigt, ob die Intervalla von Natur groß oder klein seyn müssen.

§. 2. Besehen wir nun pag. 17. die oberste von den 4 auf einander stehenden Leitern, so finden wir die diatonische Octave von c dur dar- auf, nemlich $c \bar{a} \bar{e} \bar{f} \bar{g} \bar{a} \bar{h} \bar{c}$, nebst den Zahlen von 1 — 9. Bey der 2 stehet Secunde major, bey der 3 Terzie major, bey der 4 Quarte, bey der 5 Quinta, bey der 6 Sexte major, bey der 7 Septime major, bey der 8 Octava und endlich bey der 9 Nonna major. Was kan man nun daraus lernen? Antwort: Hieraus erhellet, wie die Intervalla oder Klänge der ganzen Ton-Leiter, gegen ihren Grund-Ton gerechnet, in den Dur-Tönen von Natur müssen beschaffen seyn. Nemlich, daß in allen dur-Tönen die Secunde, Terzie, Sexte und Septime groß seyn müssen; deswegen stehet nun das Wort major dabey. Weil aber bey der Quarte, Quinte und Octave weder minor oder major stehet; so zeigt das an, daß diese 3 Intervalla rein, das ist Consonanzien-mässig, seyn müssen, nemlich Quarta recta (sonsten auch Quarta minor genannt), Quinta perfecta und eine reine Octava oder Repetition des Grund-Tones. Halten wir nun hier die Scalam der moll-Töne (unsere Leiter gibt die von a moll) dagegen, und zwar so, wie sie herunter gehen, (denn darnach geschieht, wie bekant, die Vorzeichnung): so finden wir daselbst die Tertiam, Sextam und Septimam klein, als wodurch sich die moll-Töne in ihrer Scala hauptsächlich von den dur-Tönen unterscheiden; die Secunda, Quarta, Quinta und Octava sind wie in den dur-Tönen.

Beschaffenheit der Intervallen in den dur- und moll-Tönen.

§. 3. Ich finde fast nicht mehr nöthig anzuzeigen, daß wenn sich im Accord zu dem Tone, daraus ein Stück ist, eine Terzie major befindet, alsdann die Ton-Art *dur* oder eine harte Ton-Art ist; wenn aber eine kleine Terzie drinnen, die Ton-Art *moll* oder weich ist. So wie nun die Terzie ist, so muß auch die Sexte und Septime seyn. In den dur-Tönen ist sie groß, darum muß die Sexte und Septime auch groß seyn: in den moll-Tönen hingegen ist die Terzie klein, darum ist hier die Sexte und Septime

Septime auch klein. Die übrigen Intervalla, nemlich die 2, 4, 5 und 8 sind in beyden Ton-Arten einerley; denn die Secunde muß in dur- und moll Tönen eine ganze Secunde seyn, welche auch Secunde major heisset; die Quarte ist in beyden Ton-Arten klein oder eine Quarta perfecta, und die Quinte ist iederzeit eine vollkommene Quinte. Die Octave muß rein seyn.

§. 4. Aniezo wollen wir nun einmal nach dieser Anleitung und Anzeige, wie die Intervalla in den dur- und moll-Tönen müssen beschaffen seyn, einen dur- und einen moll-Ton einrichten. Wir nehmen *e dur* zum Exempel; auf unserm Clavier ist die Ton-Folge von *e* bis *e*, wenn man die halben Töne auslässet, also:

1	2	3	4	5	6	7	8
<i>e</i>	<i>f</i>	<i>g</i>	<i>a</i>	<i>b</i>	<i>c</i>	<i>d</i>	<i>e</i>

Dieses könnte man eine uneingerichtete Ton-Folge oder Scalam von *e* nennen, es ist aber weder *e dur* noch *e moll*, sondern heut zu Tage nullius modi, das ist, es ist gar keine Ton-Art. Die Alten haben dergleichen Ton-Leitern gehabt, und wenn etwa ein Lied, dergleichen wir denn noch aus dem Alterthum haben, diese 8 Töne, so wie sie hier sind hergesetzt, gebrauchte, und nicht höher oder tiefer ging; so sagten sie, es wäre Phrygii modi; denn modus Phrygius ging von *e* durch *f g a b c d e* ins *e*. Bey welchen alten Ton-Arten wir uns aniezo aber nicht aufhalten wollen, leicht wird anderswo noch etwas davon vorkommen. Weil nun die ausgelesete Ton-Folge von *e* bis *e*, wie gesagt, weder moll noch dur, sondern nullius modi ist; wir aber *e dur* haben wollen: so müssen wir die Beschaffenheit der Intervallen in den dur-Tönen wissen, und uns der Besetzungs-Zeichen bedienen. Erstlich müssen alle dur-Töne eine grosse Ter-

Wie *e dur* durch * * nach *c dur* ein- gerichtet.

tete Ton-Folge von *e*, so ist die Terzie *g* drin; weil nun *g* eine kleine Terzie zu *e* ist (wie bekannt seyn wird), so muß vor *g* ein * stehen, da ist denn *gis* die Terzie major zu *e*. Die Sexte zu *e* ist in unserer uneingerichteten Scala *c*, und die Septime ist *d*; diß sind nun zwey kleine Intervalla, die aber groß seyn müssen: darum muß vor *c* und *d* auch ein * kommen, so wird dadurch zu *e* die grosse Sexte *cis* und die grosse Septime *dis*. Nun wären die drey Intervalla eingerichtet, welche in den dur-Tönen immer groß seyn müssen. Nun betrachten wir die Intervalla, welche in dur und moll einerley sind, nemlich die Secundam, Quartam und Quintam. Von der Secunde hieß es, sie müste in allen Ton-Arten groß seyn, oder einen ganzen Ton von der Prima (so nennet man wohl die Octave, wenn

Wiedeb. Gen. Bass.

Kr

Prima, wenn man die Octavam also nennet.

man von der Secunde geredet hat oder noch reden will) entfernt seyn: hier ist nun *f* eine kleine Secunde von *e*, denn es ist nur ein halber Ton; deswegen muß nun vor *f* auch ein * stehen, so wird die grosse Secunde zu *e* nemlich *fis* daraus. Besehen wir endlich die Quarte und Quinte unserer Ton-Folge, so gibt sich da *a* und *b* an, *a* als eine kleine Quarte zu *e*, und *b* als eine reine Quinte; weil nun die 4 klein und die 5 rein, so wie es denn seyn muß, ist, so bedürfen wir hier kein *. Hat also *e* *dur*, vier **, nemlich vor *f*, *c*, *g* und *d* nöthig, und ist seine Scala nun also:

1	2	3	4	5	6	7	8
<i>e</i>	<i>fis</i>	<i>gis</i>	<i>a</i>	<i>b</i>	<i>cis</i>	<i>dis</i>	<i>e</i>

F moll ist nach
a moll einzurichten.

§. 5. Aus den moll-Tönen wollen wir *f* moll einrichten. Die eingerichtete Ton-Folge, so wie sie sich auf unserm Claviere befindet, ist:

1	2	3	4	5	6	7	8
<i>f</i>	<i>g</i>	<i>a</i>	<i>b</i>	<i>c</i>	<i>d</i>	<i>e</i>	<i>f</i>

Der Alten
Modus Ly-
dius.

Diese Ton-Folge war der Alten ihr Modus Lydius, bey uns aber gilt sie nicht mehr. Aus dieser Ton-Folge läßt sich nun *f* *dur* und *f* *moll* machen: wir haben es mit *f* *moll* zu thun, dahero wir denn erstlich sehen, daß die Terzie, Sexte und Septime klein seyn möge; das *a* ist eine Terzie major zu *f*, deswegen muß nun vor *a* ein *b* stehen, so wird es *as*, und ist eine Tertie minor zu *f*. Die Sexte und Septime sind *a* und *b*, die sind nun wieder beyde groß, müssen aber, damit eine weiche Ton-Art herauskomme, klein seyn; deswegen muß nun vor *d* und *e* ein *b* stehen, so wird *des* die kleine Sexte und *es* die kleine Septime zu *f*. Aniezo hätten wir nun die drey Intervalla in Ordnung gebracht, wodurch sich die moll-Töne von den *dur*-Tönen unterscheiden. Nun wollen wir sehen, ob die 2, 4 und 5te auch in ihrer gehörigen Grösse sind: die Secunde ist wenigstens groß, wie sie seyn muß, denn *g* ist eine Secunde major von *f*. Die Quarte muß klein seyn, wir finden hier aber *b*, welches zu *f*, wie bekant, eine Quarte major ist, derowegen muß vor *b* ein *b* stehen, so wird aus *b* ein *b*, welches die Quarte minor zu *f* ist, bey der Quinte ist nichts zu thun, denn *c* ist die reine Quinte zu *f*. Wäre also die Ton-Folge von *f* *moll* diese:

1	2	3	4	5	6	7	8
<i>f</i>	<i>g</i>	<i>as</i>	<i>b</i>	<i>c</i>	<i>des</i>	<i>es</i>	<i>f</i>

Es ist bekant, daß man in den moll-Tönen, die Scalam einrichtet nach der Art herunter zu gehen, und so hat man die moll-Töne auch am meisten auf seinem Claviere zu üben, nemlich:

$\overset{8}{f}$ $\overset{7}{es}$ $\overset{6}{des}$ $\overset{5}{c}$ $\overset{4}{B}$ $\overset{3}{As}$ $\overset{2}{G}$ $\overset{1}{F}$.

§. 6. Sonsten kan man sich auch noch mit grossem Vortheil merken, wie die * * oder bb in den dur- und moll-Tönen wachsen. In den dur-Tönen wachsen die * * Quintenweise, als: *c dur* hat gar kein *. *G dur* (*g* aber ist eine Quinte zu *c*) hat ein * nemlich vor *f*; *D dur* (als eine Quinte zu *g*) hat zwey * *, nemlich *fis* und *cis*; *A dur* hat *fis*, *cis*, *gis*; *e dur* hat vier Creuze, *fis*, *cis*, *gis* und *dis*; *b dur* hat 5 * *, als *fis*, *cis*, *gis*, *dis* und *ais*; *fis dur* hat 6 * *, als *fis*, *cis*, *gis*, *dis*, *ais* und *eis*; *Cis dur* hat 7 * *, als *fis*, *cis*, *gis*, *dis*, *ais*, *eis*, *his*. Die Been aber wachsen Quartenweise, als: *C dur* hat kein *b*; *F dur* (als eine Quarte zu *c*) hat ein *b*, vor *b*; *B dur* (als eine Quarte von *f*) hat zwey bb, nemlich vor *b* und *e*, ist *b* und *es*; *Es dur* (*Es* oder *Dis* ist eine Quarte zu *B*) hat drey bb, als *b*, *es*, *as* (oder *gis*); *As dur* hat vier bb, als *b*, *es*, *as*, *des*; *Des dur* hat 5 bb, nemlich *b*, *es*, *as*, *des*, *ges*; *Ges dur* hat 6 bb, als *b*, *es*, *as*, *des*, *ges*, *ces*; *Ces* (ist vor *c* ein *b*, ist eigentlich auf unserm Clavier *e*); *das* wäre nun vor allen sieben Tönen unserer Octave ein *b*. Man pfleget aber im Gebrauch der * * und bb nicht weiter als bis zu 6 * * oder 6 bb zu gehen: und kan man *fis dur* entweder mit 6 * *, oder wenn man statt *fis dur*, *ges dur* nimt (daß *fis* und *ges* einmahlen Clavier sen, ist bekant) mit 6 bb zeichnen; da denn eine Aenderung in der Schreib-Art geschieht, ob gleich im Spielen keine Aenderung gemacht wird, dergleichen heist *mutatio generis* (die Aenderung des Geschlechts) welche man vornemlich in den Stücken findet, welche zur Uebung durch alle 24 Töne circuliren oder durchwandern, damit man zu seinem Anfangs-Ton möge wieder gelangen können. Solche musicalische Cirkel-Stücken finden sich bey *Heinichen*, *Sorge* und *Mattheson*. Statt *Cis dur* mit 7 * *, nimt man lieber *Des* (denn *des* und *cis* ist auf unserm Clavier doch einerley Ton) *dur* mit 5 bb. Statt *Ces dur* welches 7 bb hat, nimt man lieber *b dur* mit 5 * * (weil *ces* und *b* doch ein Ton ist).

Wie die * * Quintenweise wachsen.

Die bb aber wachsen Quartenweise.

Was *mutatio generis* sey.

Musicalische Cirkel-Stücke.

§. 7. Ich will noch ein Hülfsmittel geben, um alle Ton-Arten geschwind vorzeichnen zu können. Erstlich ist bekant, daß *c dur* und *a moll* weder * noch *b* bedürfen. Zum andern wissen wir auch schon, daß die Einrichtung der übrigen Ton-Arten durch die Versetzungs-Zeichen geschehen muß, woben man denn nicht weiter als bis zu 6 * * oder bb gehet. Fünf *dur*-Töne pflegen immer mit * * gezeichnet zu werden, als *g dur*, *d dur*, *A dur*, *E dur* und *b dur*. Hiezu kommt *fis dur*, welches man auch oft mit * * gezeichnet findet; ist es aber mit 6 bb gezeichnet so heist es *ges dur*.

Welche Ton-Arten * *, und welche bb bedürfen.

Durch diese ** werden sechs dur- und auch sechs moll-Töne eingerichtet, nemlich *e moll*, *b moll*, *Fis moll*, *Cis moll*, *Gis moll* und *Dis moll*. Der *bb* bedient man sich abermal, um das Systema von *f dur*, *B dur*, *Es dur*, *as dur* und *des dur* einzurichten, wozu denn zuweilen auch, wie wir eben gehört, auch zuweilen das *ges dur* kommt. Mit diesen 6 dur-Tönen haben folgende moll-Töne gleiche Vorzeichnung, nemlich *d moll*, *g moll*, *c moll*, *f moll*, *b moll* und *es moll* (weil *es moll* 6 *b b* hat, so kan es auch mit 6 ** gezeichnet werden, und heist denn *dis moll*).

In allen har-
ten Ton-
Arten, die **
bedürfen, muß
die Septima
maior durch
ein * gemacht
werden.

§. 8. Bey den dur-Tönen, so viel ihrer die ** gebrauchen, mer-
ken wir folgendes: Wo Eine Ton-Art nur Ein * bedarf, so muß es vor
f stehen; wachsen nun die **, so bleiben die vorigen und es kommt nur
immer ein neues dazu; diß heist so viel: wo *cis* ist, da muß auch *fis*
seyn; wo *gis* ist, da muß auch *cis* und *fis* seyn; wo *dis* ist, da muß
auch *gis*, *cis* und *fis* seyn; item, wo *ais* ist, da muß auch *dis*, *gis*,
cis und *fis* seyn; und endlich wo *eis* ist, da muß auch *ais*, *dis*, *gis*,
cis und *fis* seyn. Wer also nur dahin siehet, daß er in den dur-Tönen,

In den moll-
Tönen, die **
bedürfen, muß
die Secunda
maior durch
ein * gezeich-
net werden.

welche ** gebrauchen, die Septime zu einer grossen Septime macht, (wel-
che Septime maior ich auch das Semitonium unterwärts nenne) und
in den moll-Tönen, welche mit diesen dur-Tönen einerley Vorzeichnung
haben, nur Acht gibt, daß die Secunde maior, oder ganze Secunde
eingerichtet werde: so kan er schon aus obigen schliessen, was vor ** fol-
gen oder vielmehr schon vorher gehen müssen. Das einzige *c dur* hat von
Natur sein Semitonium unterwärts nemlich *b*, bey den übrigen muß es
durch ein * gemacht werden; und in den moll-Tönen ist nur allein *a moll*,
welches von Natur eine ganze Secunde hat; deswegen haben nun auch
c dur und *a moll* keine ** oder *b b* nöthig.

Bezeichnung
aller Ton-
Arten, die **
haben, als von

§. 9. Nach dieser Anleitung wollen wir nun die Bezeichnung vor-
nehmen, und bey den dur-Tönen, das Semitonium unterwärts; bey den
moll-Tönen aber die Secunde zu einer ganzen Secunde machen, und an-
zeigen nach §. 8. was vor ** alsdenn schon da seyn müssen.

g dur, *G dur*, das Semitonium unterwärts ist *fis*, deswegen hat nun *g dur*
nur allein vor *f* ein *, die übrigen Intervalla sind richtig.

e moll, *E moll*, die Secunde maior ist *fis*, daher hat nun *e* nur vor *f* ein *
nöthig, alle andere Intervalla bedürfen nichts.

d dur, *D dur*, man zeichne das Semitonium unterwärts von *d*, nemlich
vor *c* ein *, ist *cis*, nun haben wir §. 8. gesagt, wo *cis* ist muß auch *fis*
seyn, daher hat *d dur* 2 ** nöthig, nemlich vor *f* und *c*.

b moll, *H moll* ist wie *d dur*, man mache vor *c* ein *, so bekommt *b* an *Cis*
eine ganze Secunde; wo nun *cis* ist, da muß auch *fis* seyn.

A dur,

A dur, hier ist das Semitonium unterwärts *gis*, daher muß nun in *a dur* vor *g* ein * stehen, wird *gis*, wo nun *gis* ist, da muß auch *cis* und *fis* seyn, deswegen hat nun *a dur* drey **, nemlich vor *f*, *c* und *g*. *a dur*,

Fis moll ist dem *a dur* gleich. (Wenn der Haupt-Ton, daraus ein musicalisches Stück ist, als hier *Fis* durch ein * ist gemacht worden, so siehet man daraus gleich, daß man im Systemate der ** bedarff; ist aber dieser End-Ton durch ein *b* gemacht, welches ich an der Syllbe *es* oder durch Hinzufügung eines blossen *s* erkennen kan, so wird das Systema durch lauter *bb* eingerichtet; als *ces moll*, *des dur*, *es moll*, *es dur*, *ges moll*, *ges dur* &c. haben alle mit *bb* zu thun. Folget aber die Syllbe *is*, als *cis dur*, *cis moll*, *dis dur*, *dis moll*, *eis dur*, *fis dur*, *fis moll* &c. so müssen die ** herhalten, wenn man sich auch gar der doppelten ** bedienen sollte. Hieraus erhellet nun auch der Nutzen, daß man einem jeden Tone (oder Semitonio) eine doppelte Benennung giebet, denn ich kan gleich hören, ob ich zu dessen Einrichtung ** oder *bb* bedarf.) *Fis moll* muß eine ganze Secunde haben, deswegen muß nun aus *g gis* werden, wo nun *gis* ist, da muß auch *cis* und *fis* seyn, deswegen hat nun *fis moll*, eben wie *a dur* drey **, nemlich vor *f*, *c* und *g*. *Fis moll*.
Kennzeichen,
woran man
sehen kan, ob
eine Ton-Art
** oder *bb*
haben muß.

E dur, sein Semitonium unterwärts ist *dis*, folglich hat *e dur* vor *d* ein *, nemlich *dis*; wo nun *dis* ist, da wird *gis*, *cis* und *fis* vorausgesetzt, hat also *e dur* vier **, nemlich vor *f*, *c*, *g* und *d*. *e dur*,

Cis moll (hie muß erst ein * vor *c* stehen, damit der Fundament-Ton gemacht werde) die Secunde muß ganz seyn, deswegen hat nun *cis moll* (eben wie *e dur*) vor *d* ein *, wo nun *dis* ist, da muß auch *gis*, *cis* und *fis* seyn, darum hat *cis moll* vier **, nemlich vor *f*, *c*, *g* und *d*. *cis moll*,

Nota. Diese 8 Ton-Arten mit **, da die Anzahl zuletzt auf vier kömmt, sind nun sehr gebräuchlich; folgende vier sind schon ein wenig fremder und kommen gewiß auch seltener vor.

H dur, das zu machende Semitonium unterwärts von *b* ist *ais*, daher muß nun in *b dur* vor *a* ein * stehen, wird *ais*; wo nun *ais* ist, da muß nach §. 8. auch *dis*, *gis*, *cis* und *fis* seyn; hat also *b dur* fünf **, nemlich vor *f*, *c*, *g*, *d* und *a*. *b dur*,

Gis moll (hie muß aber erst vor *g* ein * stehen, damit es *gis* und nicht *as* werde) muß eine ganze Secunde haben, daß *ro* muß vor *a* ein * stehen, ist alsdenn *ais*, welches eine ganze Secunde von *gis* ist. Wo nun *ais* ist, da muß auch *dis*, *gis*, *cis* und *fis* seyn; hat also *gis moll*, eben wie *b dur*, fünf **, nemlich vor *f*, *c*, *g*, *d* und *a*. *gis moll*,

fis dur,

Fis dur (daß * vor *f* ist vorerst zu merken) das Semitonium unterwärts zu *fis* entsteht, wenn ich vor *e* ein * setze, welches denn *eis* genannt wird (auf unserm Clavier ist es nichts anders als *f*). Wo man nun sieht, daß eine Ton-Art *eis* fordert, so kan man schon wissen aus §. 8., was vor * * mehr seyn müssen: denn wo *eis* ist, da muß auch *ais*, *dis*, *gis*, *cis* und *fis* seyn; hat also *fis dur* sechs * *, nemlich vor *f*, *c*, *g*, *d*, *a* und *e*.

oder

Ges dur,

NB. 1. Weil *Ges dur* nichts anders als unser *fis dur* auf unserm Claviere ist, nur daß es mit *bb* muß gezeichnet werden; so werden wir eben diese Ton-Art *fis dur*, noch einmal §. 11. unter dem Namen *ges dur* antreffen.

dis moll,

Dis moll (erfordert erst vor *d* ein *, um die Art der Vorgeichnung oder das Genus zu bestimmen, und damit der Fundament-Ton herauskomme). Hier ist natürlich, wie in allen vorigen moll-Tönen, die Secunde klein, nemlich *e* ist zu *dis* nur ein halber Ton, daher muß in *dis moll* vor *e* ein * stehen; wo nun *eis* ist, da muß, eben wie in *fis dur*, *ais*, *dis*, *gis*, *cis* und *fis* seyn, hat also *dis moll* sechs * *, nemlich vor *f*, *c*, *g*, *d*, *a* und *e*.

oder

es moll.

NB. 2. Diese Ton-Art wird zuweilen mit *bb* gezeichnet, und heißt alsdenn *es moll* und wird daher §. 11. noch einmal vorkommen.

In allen dur-Tönen, die *bb* gebrauchen, ist die Quarta minor durch ein *b* zu machen.

§. 10. Nun wollen wir auch den Gebrauch des *b*, bey den dur- als moll-Tönen ansehen. Wo eine Ton-Art nur Ein *b* nöthig hat, so muß es vor *b* stehen; wachsen nun die *bb*, so bleiben die vorigen immer vest, und es kommt nur immer ein neues *b* hinzu, das ist: wo *es* ist, da muß auch *b* seyn; wo *as* ist, da muß auch *es* und *b* seyn; wo *des* ist, da muß auch *as*, *es* und *b* seyn; wo *ges* ist, da muß auch *des*, *as*, *es* und *b* seyn; und endlich wo *ces* ist, da muß auch *ges*, *des*, *as*, *es* und *b* seyn. Man hat bey Einrichtung derer dur-Töne, welche ein *b* gebrauchen, solches *b* nur vor der Quarte des Fundament-Tons zu setzen, denn es ist nur allein in *c dur* von Natur eine kleine Quarte; in den andern harten Ton-Arten ist die Quarte immer groß, und muß durch ein *b* zu einer kleinen Quarte gemacht werden. In den moll-Tönen, welche mit diesen dur-Tönen gleiche Vorgeichnung haben, ist es die Sexte, wofür ich ein *b* zu setzen habe, denn die muß nach §. 2. 3. in den moll-Tönen klein seyn, allein das einzige *a moll* hat nur allein von Natur eine kleine Sexte, bey den andern ist sie groß und muß durch ein *b* erniedriget werden. Habe ich nun in den dur-Tönen, die Quarte durch ein *b* klein, und in den moll-Tönen die Sexte durch ein *b* zur kleinen Sexte gemacht;

In den moll-Tönen, die *bb* gebrauchen, muß die Sexta minor durch ein *b* gemacht werden.

so kan ich aus dem vorigen schon schliessen, welche und wieviel *bb* eine jede Ton-Art bedarf.

S. II. Nach dieser gegebenen Anzeige nun, wollen wir die Bezeichnung vornehmen, und bey denen *dur*-Tönen die Quarte, bey denen *moll*-Tönen aber nur die Sexte klein machen, so werden sich die übrigen *bb* finden. Bezeichnung aller Ton-Arten, die *bb* gebrauchen.

F dur hat von Natur an *b* eine grosse Quarte, daher muß in *f dur*, *f dur* vor *b* ein *b* stehen: die übrigen Intervalla sind, wie sie seyn sollen.

D moll hat an sich eine grosse Sexte, nemlich *b*, welche aber klein seyn muß, deswegen muß vor *b* in *d moll* ein *b* stehen, so ist das ganze Systema von *d moll* eingerichtet. *d moll*,

B dur, hier muß erst vor *b* ein *b* stehen, um die Fundament-Note zu bestimmen: sonst mache ich hier nur die natürlich grosse Quarte zu *b* nemlich *e* klein, deswegen muß vor *e* ein *b* stehen, ist *es*; wo nun *es* ist, da muß auch *b* seyn, hat also *b dur* zwey *bb*, nemlich vor *b* und *e*. *b dur*,

G moll, hier muß nur eine kleine Sexte, nemlich vor *e* ein *b*, gemacht werden, wo nun *es* ist, da muß auch *b* seyn, deswegen hat *g moll* zwey *bb* nemlich vor *b* und *e*. *g moll*,

Es dur, hier muß wieder erstlich vor *e* ein *b* stehen, nun wird vor *a* als der natürlich grossen Quarte zu *e* ein *b* gesetzt, denn *as* ist die kleine Quarte zu *es*; wo nun *as* ist, da muß auch *es* und *b* seyn, hat also *es dur* drey *bb*, nemlich vor *b*, *e* und *a*. *es dur*,

C moll, die natürlich grosse Sexte *a*, wird durch ein *b* vor *a*, welches *as* ist, zur kleinen Sexte gemacht, wo nun *as* ist, da ist auch *es* und *b*, hat also *c moll* (eben wie *es dur*) drey *bb* nemlich vor *b*, *e* und *a*. *c moll*,

As dur, hier muß erstlich, wie bekant, vor *a* ein *b* stehen, so wird *es* *as*, nun hat *as* an *d* eine natürlich grosse Quarte, die aber klein seyn muß, deswegen hat nun *as dur* vor *d* ein *b*, welches *des* ist; wo nun *des* ist, da muß auch *as*, *es* und *b* seyn; folglich hat *as dur* vier *bb*, nemlich vor *b*, *e*, *a* und *d*. *as dur*,

F moll, hier ist die grosse Sexte *d* durch ein *b* zu *des*, und also zu einer kleinen Sexte zu machen, wo nun *des* ist, da muß auch *as*, *es* und *b* seyn, hat also *f moll* vier *bb*, nemlich vor *b*, *e*, *a* und *d*. *f moll*,

Nora. Bis hieher sind die *bb* sehr gebräuchlich, denn diese 8 Ton-Arten kommen viel vor.

Des dur. Hier wird erstlich vor *d* ein *b* gesetzt, welches *des* ist, ferner hat man nur vor *g*, als welches die grosse Quarte zu *des* ist, ein *b* zu *des dur*,

zu setzen, wird *ges* (auf dem Clavier *fis*); wo nun *ges* ist, da muß *des*, *as*, *es* und *b* seyn, hat also *des dur* fünf *b b*, nemlich vor *b*, *e*, *a*, *d* und *g*.

b moll,

B moll ist dem *des dur* ähnlich, erstlich wird *b* zu *b* gemacht, dann mache ich die natürlich grosse Sexte durch ein *b* klein, nemlich das *g* bekommt ein *b*, so wird es *ges* und die kleine Sexte zu *b*; wo nun *ges* ist, da muß auch *des*, *as*, *es* und *b* seyn, deswegen hat nun *b moll* fünf *b b*, nemlich vor *b*, *e*, *a*, *d* und *g*.

ges dur,

Ges dur, mache erstlich vor *g* ein *b*, so wird es *ges* (ist auf unserm Clavier *fis*, vide §. 9. NB. 1.) und dann mache die natürlich grosse Quarte zu *ges*, nemlich das *c*, zur kleinen Quarte, nemlich setze ein *b* vor *c*, wird *ces*; wo nun *ces* ist, da muß auch *ges*, *des*, *as*, *es* und *b* seyn, folglich hat *ges dur* sechs *b b*, nemlich vor *b*, *e*, *a*, *d*, *g* und *c*.

es moll.

es moll. Hier muß erstlich vor *e* ein *b* stehen, so bekomme ich meinen Haupt-Ton; die natürliche grosse Sexte zu *es*, nemlich *c*, erniedrige ich durch ein *b* um einen halben Ton, so wird es *ces* (auf dem Clavier *b*) die kleine Sexte zu *es*. Wo nun *ces* ist, da muß auch *ges*, *des*, *as*, *es* und *b* seyn, hat also *es moll* sechs *b b*, nemlich vor *b*, *e*, *a*, *d*, *g* und *c* (vide §. 9. NB. 2. bey *Dis moll*).

Wie alle 24
Ton-Arten
entweder mit
lauter **,
oder lauter
bb könnten ge-
zeichnet wer-
den.

§. 12. Diß wären nun alle 24 Ton-Arten, unter denen *fis dur* und *ges dur*, *es moll* und *dis moll* eine doppelte Vorzeichnung haben. Wir haben nun 12 Ton-Arten mit ** und 12 mit *b b* gehabt. Nun könnte man auch alle 24 Ton-Arten mit lauter ** und auch mit lauter *b b* einrichten, welche Arten der Vorzeichnung eingeführet werden müßten, wenn wir auf unserm Claviere Subsemitonia hätten, da denn, wenn man in der Scala gar keine Semitonia oder Subsemitonia nöthig hätte, so wie in *c dur* und *a moll*, die Scala von *c dur* und *a moll* eine Scala diatonica könnte genannt werden, die mit Creuzen und doppel Creuzen reichlich besetzte Scala, wäre Scala chromatica, und die mit vielen *b b* und doppelten *b b* besetzte Scala, wäre Scala enharmonica. Weil wir hier der chromatischen (der **) und der enharmonischen (der *b b*) Zeichen gedacht, so wollen wir aus Lust versuchen, wie man durch ** alle 24 Ton-Arten, und wie man solche auch durch lauter *b b* einrichten könnte; daraus man denn sehen wird, wie doppelte Creuze und doppelte Beenen in der letzten Helfte vorkommen werden, und wie man weder durch ** noch durch *b b* seinen Anfangs-Ton wieder erreichen kan. Um der Kürze willen, wollen wir eine Art von Tabelle daraus machen.

Tabelle von 52 Ton-Arten, davon aber nur 24 im Gebrauch sind. 321

Die 12 dur-Töne, mit lauter ** gezeichnet.			Die 12 dur-Töne, mit lauter bb gezeichnet.		
1	C dur	Fein * (7)	1	C dur	Fein b (4b)
2	G dur	— 1 * fis	2	F dur	ein b b
3	D dur	— 2 * * cis	3	B dur	— 2 bb es
4	A dur	— 3 * * gis	4	Es dur	— 3 bb as
5	E dur	— 4 * * dis	5	As dur	— 4 bb des
6	H dur	— 5 * * ais	6	Des dur	— 5 bb ges
7	Fis dur	— 6 * * eis	7	Ges dur	— 6 bb ces
8	Cis dur	— 7 * * his	8	Ces dur	— 7 bb fes (ist H dur)
9	Gis dur	— 8 * * fis fis	9	Fes dur	— 8 bb Bb (ist E dur)
10	Dis dur	— 9 * * cis cis	10	Bb dur	— 9 bb es es (ist A dur)
11	Ais dur	— 10 * * gis gis	11	Es es dur	— 10 bb as as (ist D dur)
12	Eis dur	— 11 * * dis dis	12	As as dur	— 11 bb des des (ist G dur)
13	His dur	— 12 * * ais ais	13	Des des dur	— 12 bb ges ges (ist C dur)
Die 12 moll-Töne, mit lauter ** gezeichnet.			Die 12 moll-Töne, mit lauter bb gezeichnet.		
1	A moll	Fein * (2)	1	A moll	Fein b (6b)
2	E moll	— 1 * fis	2	D moll	ein b b
3	H moll	— 2 * * cis	3	G moll	— 2 bb es
4	Fis moll	— 3 * * gis	4	C moll	— 3 bb as
5	Cis moll	— 4 * * dis	5	F moll	— 4 bb des
6	Gis moll	— 5 * * ais	6	B moll	— 5 bb ges
7	Dis moll	— 6 * * eis	7	Es moll	— 6 bb ces
8	Ais moll	— 7 * * his	8	As moll	— 7 bb fes (ist Gis moll)
9	Eis moll	— 8 * * fis fis	9	Des moll	— 8 bb Bb (ist Cis moll)
10	His moll	— 9 * * cis cis	10	Ges moll	— 9 bb es es (ist Fis moll)
11	Fis fis moll	— 10 * * gis gis	11	Ces moll	— 10 bb as as (ist H moll)
12	Cis cis moll	— 11 * * dis dis	12	Fes moll	— 11 bb des des (ist E moll)
13	Gis gis moll	— 12 * * ais ais	13	Bb moll	— 12 bb ges ges (ist A moll)

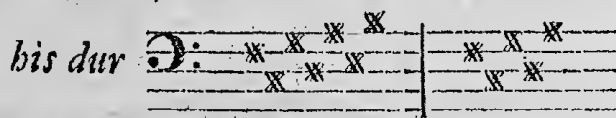
Erläuterung
der ersten Co-
lumne dieser
Tabelle.

Wie sie zu ge-
brauchen.

Vorzeichnung
von *bis dur*
mit doppel **

Vom dop-
pel *.

§. 13. Zur Erläuterung dieser Tabelle mag folgendes dienen: Die erste Hälfte der Columnne dieser Tabelle zeigt an, was §. 8. und 9. gesagt worden, da siehet man in Einem Blick, was und wie viel ** die ersten sieben dur-Töne haben müssen. Die 7 (Septime major) welche bey *G dur* über *fis* in zwey Klammern steht, zeigt an, wie in den dur-Tönen, welche Creuze gebrauchen, nur das Semitonium unterwärts (welches eben die Septime major ist) immer hinzu kommt, da denn allezeit zu den folgenden harten Ton-Arten alle vorhergegangene darüber stehende Semitonia bleiben (vide §. 8.). Die andere Hälfte dieser ersten Columnne zeigt, wie alle moll-Töne mit ** zu bezeichnen wären, doch sind die ersten sieben weiche Ton-Arten, nur mit * zu zeichnen, gebräuchlich. Die Zahl 2, welche bey *E moll* über *fis* in zwey Klammern steht, zeigt an, wie in den moll-Tönen, welche * gebrauchen, nur die Secunde zu einer ganzen Secunde (Secunde major) darf eingerichtet werden (vide §. 8.), alle vorhergehende * bleiben zu den folgenden Ton-Arten. Z. E. Ich will wissen, wie *H dur* zu zeichnen: ich suche nur *H dur* unter den dur-Tönen, so sehe ich gleich dabey, 5 ** als. Hieraus ist mir gleich bekant gemacht, daß *H dur* 5 ** haben muß; die Septime major oder das Semitonium unterwärts zu *H*, welches in den dur-Tönen seyn muß, ist *ais*; zu diesem *ais* hat nun *b dur* noch die vier gerade über *ais* stehende halbe Töne, nemlich *dis*, *gis*, *cis* und *fis*. Wer nun *H dur* vorzeichnen will, der fängt von oben an, nemlich von *fis*, und machet vor *f* ein * wird *fis*, vor *c* ein * wird *cis*, vor *g* ein * wird *gis*, vor *d* ein * wird *dis*, und endlich vor *a* ein * wird *ais*: tiefer gehet er nicht, wenn er *b dur* haben will, denn er hat seine 5 ** nun schon. Und so kan ers mit allen andern Ton-Arten machen, als wer aus Lust *His dur* vorzeichnen wolte, der machet erstlich ein * vor *f* (man fängt also immer von oben an, und macht durch ein * die unter einander stehende halbe Töne, so lange, bis man zu seiner Ton-Art kömmt, da höret man auf) *c*, *g*, *d*, *a*, *e* und *b*; nun kommen doppel ** er macht deswegen vor *f*, *c*, *g*, *d* und *a* noch mal ein *, so bekömmt er endlich bey *bis dur* 12 **, als:



Wenn mitten in einem Stücke ein Ton, welcher in der Vorzeichnung schon ein * hat, noch ein * haben soll, so macht man ein doppel Creuz, also: x. Dadurch wird nun der Ton, welcher schon um einen halben Ton ist erhöht worden, nochmal um einen halben Ton erhöht; und wird daher die Note, vor der ein solches x steht, einen ganzen Ton höher, als sie ohne * ist. Es hat aber solches x vor einer Note nicht eher statt, als bis ein einfaches * vor derselben Note vorher gestanden.

§. 14. Die andere Columne unserer Tabelle zeigt an, was §. 10. und 11. ist gesagt worden. Hier siehet man, wie alle dur- und moll-Töne mit lauter *b b* könnten gezeichnet werden, von beyden aber sind nur die sieben ersten, so dur- als moll-Töne, gewöhnlich. Die Zahl 4^{te}, welche man bey *F dur* über *b* in zwey Klammern siehet, zeigt an, wie in den dur-Tönen, welche Been gebrauchen, nur immer die Quarte minor hinzu kommt: hingegen zeigt bey den moll-Tönen die 6^{te}, welche bey *D moll* über *b* in Klammern siehet, an, wie in den moll-Tönen, welche Been gebrauchen, immer die Sexte minor zu setzen ist, da denn die vorhergegangenen *b b* bleiben, als zu *ges dur* gehören 6 *b b*, nemlich *b, es, as, des, ges* und *ces*, eben diese Semitonia gehören auch zu *es moll*. Mit dem doppel *b* hat es gleiche Bewandniß, wie mit dem doppel Kreuz, nur daß es um so viel erniedriget als dieses erhöht. Wenn mitten im Stück ein Ton, welcher schon in der Vorzeichnung durch ein *b* erniedriget worden (eher hat das doppel *b* auch nicht statt) noch um einen halben Ton soll erniedriget werden, so findet man ein grosses *Be* also *b*, dergleichen nun findet man wohl, sonderlich in schweren Hand-Sachen. §. 13. wird schon hinlängliche Erläuterung zum Gebrauch auch dieser Columne unserer Tabelle gegeben haben. Wir müssen nun noch sagen, was die Striche bedeuten, welche in unserer Tabelle aus der ersten zur andern Columne hingleiten. Sie zeigen an, wie man statt dergleichen fremde und schwere Ton-Arten (als *bis dur, eis dur, ais dur* &c.) eine leichtere (als *c dur, f dur, b dur* &c.) erwählet und sich dabey eines *b* bedienet hat; als bey *bis dur* fängt der Strich von *ais ais* an, und gehet in die Höhe, und führet nach n. 1. in der andern Columne, nemlich *c dur*. Wer wolte sichs nun wol so sauer werden lassen, und spielen aus *bis dur*, da ja *c dur* eben dasselbe auf unserm Clavier ist, und *bis dur* nicht anders als *c dur* kan gespielt werden. Ferner *eis dur* führet zu n. 2. der andern Columne und zeigt *f dur* an; denn *eis* ist auf unserm Clavier doch nichts anders als *f*. Es können also die sieben untere harte und weiche Ton-Arten, viel commodor durch *bb* als durch * * eingerichtet werden; eben wie die sechs untere harte und weiche Ton-Arten der andern Columne viel bequemer durch * * als durch *b b* können eingerichtet werden, deswegen ich denn solche in Klammern habe dahinter gesetzt; denn *Ces* ist *H*, *Fes* ist *E*, doppel *B* (vor *H* zwey *b b*) ist *A* &c. Denn so lange wir keine andere Claviere mit Subsemitoniis bekommen, so lange bleiben wir bey der gewöhnlichen Bezeichnung, nehmen mit 24 Ton-Arten (welches manchem schon mehr als zu viel seyn dürfte) vorlieb, und nehmen zu ihrer Einrichtung entweder * * oder *b b*, so wie es sich am commodesten schicken will. Es ist zwar *Cis* und *Des*, *Dis* und *Es* &c. auf unserm Clavier einerley Taste und Ton: eigentlich aber ist *dis* doch

Erläuterung der andern Columne dieser Tabelle.

Vom doppel *b*.

Was die Striche in der Tabelle anzeigen.

Man kan die Ton-Arten mit doppel * * oder doppel *bb* gar gut entbehren.

doch noch kein *es* und *Des* kein *cis*; es ist aber ein Clavier also zu temperiren oder zu stimmen, daß der Ton *cis* beydes ein *cis* und *des*, und *dis* beydes ein *dis* und *es* seyn kan, und so auch von *fis* *ges*, *gis* *as*, *ais* und *b*. Deswegen wäre es bey unserer iewigen Temperatur (daran so viele brave Männer gearbeitet und auch davon geschrieben haben) eine unnütze Arbeit, ein Stück aus *f dur* in *eis dur* zu transponiren.

Indessen muß man doch nicht unwillkürlich darinnen seyn.

§. 15. Weil man aber doch wohl Stücke findet, welche aus *fis dur* oder *ges dur*, aus *Cis dur* oder aus *des dur* gesetzt sind, diese aber in noch fremdere Töne ausweichen können, so hat man sich doch dergleichen Ton-Arten, ob sie gleich nicht alle Tage vorkommen, zu merken. Denn wie bald weicht nicht oft ein Stück aus *fis dur* in *ais moll* und in *Dis moll* aus. *Ges dur* weicht gerne aus in *as moll*, *des dur*, *es moll* und *ces dur*. Ferner *Cis dur* weicht aus in *Dis moll*, *eis moll*, *gis dur*, *ais moll* und *fis dur*. *Des dur* hingegen (ist zwar wie *cis dur*, aber die *bb* geben ihm eine ganz andere Gestalt, als *cis dur* welches ** hat,) weicht aus in *es moll*, *f moll*, *as dur*, *B moll* und *Ges dur*. Diß zeige allhier nur an, um einem Liebhaber zu zeigen, wie dergleichen fremde Ton-Arten doch mitten in einem Stücke oft vorkommen können. Ja, was können nicht vor fremde Ton-Arten vorkommen, wenn ein Organist bey der Kirchen-Music verbunden ist, seinen Baß einen ganzen oder halben Ton tieffer zu spielen, wenn er zum Exempel aus *f moll*, *es moll* (welches 6 *bb* hat) machen soll; das ist an sich schon eine fremde Ton-Art, und weicht in noch fremdere Ton-Arten aus, nemlich in *as moll* (hat 7 *bb*) in *b moll* (hat 5 *bb*) *des dur* (hat wieder 5 *bb*) in *ces dur* (hat 7 *bb*) und in *ges dur* (hat 6 *bb*). Soll er nun seinen Baß nur einen halben Ton transponiren, so kan es wieder fremde Ton-Arten geben, als wer *g moll* in *ges moll* transponiren soll, der muß oft ausweichen in *ces moll*, *des moll*, *fes dur*, *es es dur* und *Bb dur* (ist eigentlich *A dur*). Wie nun alle solche fremde Ton-Arten zu bezeichnen sind, und was sie vor ** oder *bb* bedürfen, das kan man in unserer Tabelle gleich finden. Ob nun gleich noch nicht Mode ist, aus solchen fremden Ton-Arten ein Stück zu componiren, so weiß man doch nicht, wie bald solche Mode aufkommen könnte. (vide Matthesons Organisten-Probe am Ende pag. 241.).

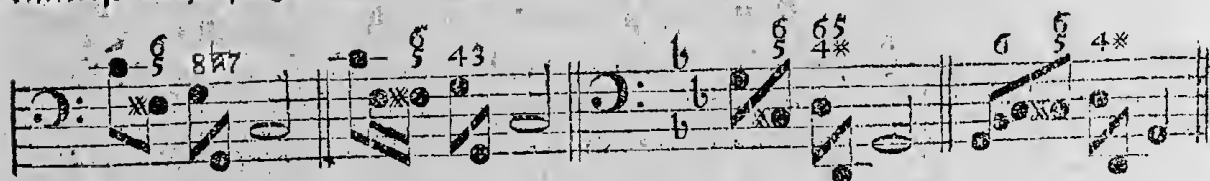
Die Erkenntniß aller Ton-Arten ist nöthig.

§. 16. Wenn man nun hiezu nimmt, was im ersten Abschnitt Cap. 2. von den Modis Musicis ist gesagt worden, so wird man leicht alle (wenigstens die gebräuchliche) Ton-Arten einrichten und ihnen die gehörige Versetzungs-Zeichen geben können. Denn weil, wie schon erwähnt, eine jede Ton-Art in andere, oft ziemlich fremde Ton-Arten ausweicht, deren Versetzungs-Zeichen nur bloß vor der Baß-Note oder an den Signaturen erscheinen, und im Schreiben oder Drucken leicht darin kan gefehlet werden;

den; so ist es höchstnöthig, daß einem wenigstens alle 24 Ton-Arten recht bekannt und geläufig werden. Zu geschweigen, wenn einer etwas aus dem Kopfe spielen oder einen Bass wozu setzen wolte, da es denn ganz unentbehrlich ist, alle, sowohl moll- als dur-Töne perfect inne zu haben. Man übe sich derohalben aufs beste darin. Man übe sich, ein leichtes Lied aus allerley Tönen zu spielen, und merke sich wohl, wie das Systema des Tonnes, daraus man spielen will, beschaffen seyn muß. Eine kleine Übung muß doch bey der besten Theorie seyn, oder es hapert doch hie oder da. Alles, was von §. 12-15. einem noch ein wenig zu undeutlich vorkommen möchte, das wird hernach schon deutlicher werden.

§. 17. Halten wir nun unsere diatonische Ton-Leiter gegen das Clavier, so finden wir bey *c dur*, und bey *a moll* im Heruntergehen, gar kein Semitonium, da ist weder *cis*, *dis*, *fis*, *gis* noch *b* vorhanden. Nun ist zwar bekannt, daß diese Semitonia, wie wir zum Ueberfluß gesehen haben, bey den andern Ton-Arten herhalten müssen; allein, weil doch alle andere harte Ton-Arten nur eine Nachahmung der Ton-Leiter von *c dur*, so wie es die weiche Ton-Arten von *a moll*, sind, so möchte einer fragen: sind denn in *c dur* gar keine Semitonia von unsern fünf Semitoniis zu gebrauchen? Es klingt zwar ein Lied anders aus *e dur* als aus *c dur*, allein die ganze Veränderung bestehet doch nur vornemlich darin, daß es eine Terzie höher klinget als aus *c dur*. Wer nun singen kan, dem ist es einerley, ob er seine Melodie aus *e dur* oder *c dur* singet, wenn er nur die Höhe haben kan: ja was weiß der gemeine Mann davon, ob ein Lied in *g dur* aus *b dur* gespielt wird? er singet die Melodie getrost mit, und dünket ihn nur, sie ginge was höher, wie er gewohnt ist. Hierauf antworte: daß man zwar in *c dur* ordentlicher Weise kein Semitonium nöthig hat, und in den andern dur-Tönen auch nur die in der Vorzeichnung befindliche halbe Töne gelten läßt: so findet man doch oft, daß mitten im Stücke, ob es gleich noch im *c dur* ist, das *fis* statt *f*, vornemlich wenn *g* drauf folget, angeschlagen wird, insonderheit wenn es zur Cadence gehet, als: wie bekannt ist nicht folgender Gang in *c dur* und *g moll*?

Unter den Chordis elegantioribus ist sonderlich die Quarta maior gebräuchlich.



Dahero nehmen wir hieraus diese Regel, daß in allen Ton-Arten die Quarte major (so wie hier denn *fis*, die Quarte major zu *c*, und *cis* die Quarte major zu *g* ist) des Fundament-Tones oder auch eines Neben-Tones auf allerley Weise gebraucht wird. Im ersten Abschnitt haben wir

ein solches *, welches nur vor Einer Note galt und bald wieder verlassen wurde, nur als ein Zeichen einer kleinen zierlichen Neben-Ausweichung gehalten, es ist aber nichts anders als eine Chorda elegans, ein zierlicher Ton, dergleichen in einer künstlichen Scala vier bis fünf sind.

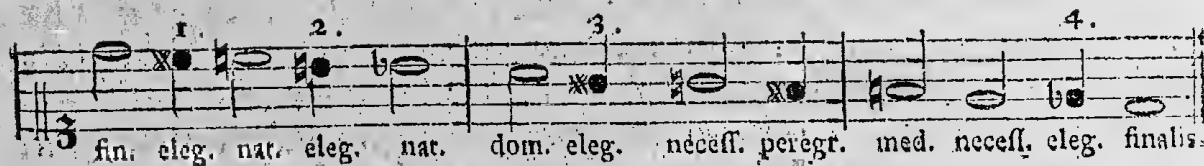
Scala elegans.

§. 18. Um diß nun deutlicher zu machen, so will eine solche zierliche Scalam aus *c dur* und aus *d moll* hersehen.

C dur.



D moll im Herabsteigen.



D moll im Heraufsteigen.



Erklärung
dieser Ton-
leiter, sonder-
lich der latei-
nischen Wör-
ter.

Wer hier die 3te zierliche Note das *gis*, zeichnen wolte vor *a* ein *b*, welches auf unserm Clavier zwar auch *gis* ist, aber eigentlich *as* ist, der würde seine Scalam unrichtig bezeichnen haben. Denen zu gefallen, die kein Latein verstehen, muß ich die darunter stehende Lateinische Wörter ein wenig erklären. *Finalis* sc. chorda, so wird hier der Ton genannt, daraus ein Stück oder hier die Ton-Leiter ist, hier ist chorda finalis (der End-Ton) *c* und *d*. *Eleg.* (*elegans* die zierliche, *elegantior* die zierlichere) bedeutet eine zierliche Note, welche ein Versetzungs-Zeichen annimmt, welches im Systemate nicht befindlich ist, und folglich zur Scala diatonica einer Ton-Art nicht gehöret. Dergleichen sind im Heraufsteigen fünf, im Herabgehen vier. *Necess.* (*necessaria* chorda die nothwendige Sänfte) diß ist in moll- und dur-Tönen die Secunde und Quarte, als welche immer in allen Ton-Arten im Systemate einerley seyn müssen, nemlich die Secunde major und die Quarte minor. (vide §. 3.). *Med.* (*medians* die vermittelnde) ist nichts anders als die Terzie, als welche in Triade harmonica in der Mitten lieget, in den dur-Tönen ist sie groß und in den moll-Tönen klein. *Dom.* (*dominans* die herrschende) ist nichts anders als die Quinte, welche in allen

allen dur- und moll-Tönen immer rein oder vollkommen seyn muß. Nat. (*naturalis* die natürliche) so wird die Serte und Septime genannt; sie heißen deswegen natürlich, weil sie bey den dur-Tönen gleich der Terzie groß seyn müssen, und deswegen in der Scala der dur-Töne vorgezeichnet seyn müssen. Bey moll-Tönen hat man zu unterscheiden das Herunter- oder Heraufgehen. Beym Heruntergehen ist die kleine Septime und kleine Serte der natürliche Ton, und darnach geschieht auch die Vorzeichnung der moll-Töne, da sind denn die Septime und Serte, gleich der Terzie, klein; beym Heraufgehen aber ist die Serte und Septime major die natürliche oder *chorda naturalis*. Peregr. (*peregrina* der fremde Ton,) der hier eben nicht zu Hause gehöret und ein fremder Gast oder eine seltene Note ist, die man nicht viel findet; in den dur-Tönen ist es die Terzie minor und in den moll-Tönen ist es die Terzie major.

Vom Herunter und Heraufgehen der moll-Töne.

§. 19. Diß dienet nun abermal zum Unterricht, eine iede Ton-Art recht kennen zu lernen und auch zur Beurtheilung mancher musicalischer Stücke. Heute zu Tage werden die zierlichen Töne oft gebraucht; doch muß es mit Bescheidenheit und in der gehörigen Mässigkeit geschehen, alsdenn sind sie nicht allein erlaubt, sondern sie geben auch der Melodie und Harmonie ein schönes Ansehen, ja wenn sie ungezwungen und zu rechter Zeit angebracht werden, vornemlich auch bey geschwinden Passagien der rechten Hand, so verursachen sie eine rechte Zierde, daher sie auch zierliche Töne heißen. Sie sind ferner auch leicht von den wesentlichen Tönen einer Scala zu unterscheiden, selbst bey der Ausweichung eines Stückes, denn sie variiren und ändern sich geschwinde.

§. 20. Diese *chorda elegantior* hat nun nicht allein ein fremdes *, sondern es fällt auch oft hiedurch ein im Systemate befindliches * weg, vornemlich das Semitonium unterwärts; daher findet man in *g dur* wohl *f* statt *fis*, und in *d dur* *c* statt *cis*, als:

Ost fällt ein * in den dur-Tönen zierlich weg.



§. 21. Wir haben im ersten Abschnitt versprochen, von der Scala chromatica und enharmonica noch ein wenig zu sagen. Der Herr Sorge schreibt hievon im ersten Theil seines Vorgemachs also: „Die „Ton- Vom Worte chromatisch und enharmonisch.

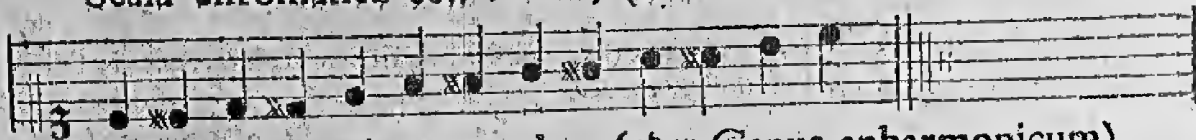
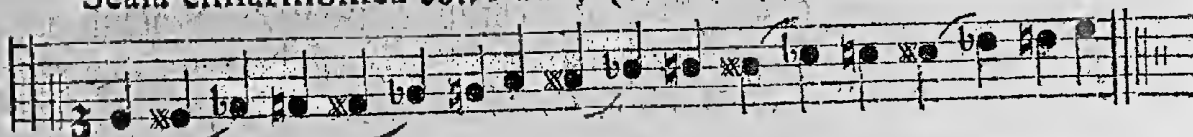
Genus enharmonicum.

„Ton-Arten, welche in ihrer Scala * * gebrauchen, nennet man das chromatische Geschlecht, und die welche b b gebrauchen, das enharmonische Geschlecht. Sind ein paar Benennungen, die sich nicht allerdings reimen; allein es ist nun so Mode worden. Wenn man aber die erste Classe Genus intensum, und die andere Genus remissum nennte, so wäre man der heut zu Tage fast ungereimten Terminorum: Genus chromaticum, Genus enharmonicum überhoben. Zumalen, da das Genus enharmonicum ganz was anders bedeutet, [als ein mit vielen b b besetztes Systema.]. In welchem eine Octave wenigstens 28 Intervalla aufweisen muß. Es ist freylich wahr, daß das noch nicht Genus enharmonicum (besser anarmonicum) heißen kan, wenn eine Ton-Art zu ihrer Einrichtung der b b nöthig hat: wenn aber ein Stück mit * * und b b inwendig besetzt ist, da bald *as* (vor *a* ein *b*) bald *gis* (vor *g* ein *) vorkommt, und also die Versetzungs-Zeichen nicht einerley Art bleiben, so möchte man es noch wohl enharmonisch nennen, denn auf wenig Regeln wird *gis* beydes vor *as* und vor *gis* gleich gut klingen, das könnte dann enharmonisch heißen. Es beschäftigt sich also eine Scala chromatica mit * * (und geht also bey halben Tönen herauf und herunter); die Scala enharmonica (es ist dis Wort so üblich, wie man auch disharmonie statt anarmonie saget), aber hat * * und b b zugleich, als:

Scala chromatica

und

enharmonica.

Scala chromatica von *c* dur, (oder Genus chromaticum).Scala enharmonica von *c* dur, (oder Genus enharmonicum).

Temperatur,
worin sie beste-
he, und was
sie nütze.

In der Scala enharmonica ist *cis* gegen *des*, *dis* gegen *es*, *fis* gegen *ges*, *gis* gegen *as* und *ais* gegen *b* enharmonisch. Die Temperatur unserer Claviere hat nun zwar das *cis* auch zu *des*, das *dis* zu *es*, das *gis* zu *as*, das *ais* zu *b* und das *fis* auch zu *ges* gemacht; aber es ist doch eigentlich, im strengsten Verstande genommen, weder *cis* noch *des* &c. Zu *cis* ist es ein wenig zu hoch, und zu *des* ein wenig zu niedrig, es ist zwischen beyden; daher nennet man es auch eine Temperatur, eine Stimmung, daß es zu *cis* und zu *des* gelten kan: und so von den andern Tönen auch. Es muß nemlich *dis* so gestimmt und temperiret werden, daß es auch ein *es* seyn kan, das ist, es muß das *dis* gut klingen als eine Tertz major zu *b*, und auch eine gute kleine Tertz zu *c* abgeben; das ist nun eine Kunst, und hier gibts verschiedene Arten zu temperiren. Der Herr Sorge hat sehr deutlich und gründ-

gründlich davon geschrieben, sowol in seinem Gespräch von der *Temperatur*, als auch in seiner Rational-Rechnung. Wer wissen will, was die *Temperatur* eines Clavier-Instruments sey, der schaffe sich benannte Bücher des Herrn Sorgens an, sie sind klein, er wird aber grossen Nutzen daraus ziehen und sein Clavier rein stimmen lernen. Nun wollen wir noch eine *Scalam enharmonicam* hersehen zu c; bey dieser Gelegenheit wollen wir zugleich die Intervalla nach ihrer verschiedenen Grösse anzeigen, welches also doppelten Nutzen haben kan.

Scala enharmonica von c dur, welche

alle musische Intervalla zeigt.

Oct. Oct. Secunda Secunda Secunda Tertia Tertia Tertia Quarta Quarta
superfl. minor maior superfl. minor maior superfl. recta maior

Quinta Quinta Quinta Sexta Sexta Sexta Septima Septima Septima
falsa recta superfl. minor maior superfl. minor maior superflua.

Verminderte Intervalla.
Octava Octava Nona Nona Nona Tertia Quarta Sexta Sept. Octava
superfl. minor maior superfl. dim. dim. dim. falsa diminuta.

Wer seine *Scalam enharmonicam* noch grösser sehen will, der darf nur das doppelte * oder das doppelte b gebrauchen, nach Anleitung der Tabelle §. 12. da er denn 31 Töne bekommen wird, die zwar nicht alle dem Klange, sondern der Benennung und Schreib-Art nach unterschieden sind.

§. 22. Noch ein Wort von grossen ganzen und kleinen ganzen Tönen, weil wir doch pag. 17. bey unserer dritten Ton-Leiter diese Benennung finden. Ueberhaupt hat dieser Unterscheid sehr wenig zu bedeuten, ja bey der heutigen *Temperatur* unserer Claviere gar nichts. Sonsten
Wiedeb. Gen. Bass. Et heisst

Vom grossen ganzen und kleinen ganzen Ton.

heißt es überhaupt: ein ganzer Ton bestehet aus zween halben Tönen oder hemitonius (ist eben so viel als Semitonius). Nun aber bestehet ein großer ganzer Ton aus einem grossen und kleinen halben Ton; hingegen ein kleiner ganzer Ton bestehet aus zween kleinen halben Tönen. Dabey wollen wir uns aber nicht aufhalten. Man erweist daraus, daß ein Stück besser klinge in der Ton-Art, darin es gesetzt ist, als in einer andern, darin es transponiret worden. Was ferner hie und da zuweilen von der Eigenschaft dieser oder jener Ton-Art in Büchern zu finden ist, das gehen wir als etwas ungewisses und ungegründetes voriezo vorbei, und lassen hierin einem jeden seine Meynung.

C A P V T III.

Von der Lage der rechten Hand bey dem Accompagnement.

Beym Choral-Spielen wird die Lage der rechten Hand angezeigt.

§. 1. Wer nun den ersten Abschnitt recht, nach meinen so oft wiederholten Erinnerungen, wird gebraucht haben, der wird nun gewohnt geworden seyn, immer nach Discant und Bass zugleich zu sehen, und schon ziemlich damit fertig werden können. Weil er denn die ausgeschriebene Discant-Note immer im kleinen Finger oder in der obersten Partie oder Stimme der rechten Hand hat genommen; so hat er eben nicht nöthig gehabt, auf die Lage seiner rechten Hand scharf acht zu haben: hat er aber bey dem allen doch auf die Bewegung der Hände reflectiret und alles gehörig untersucht, so wird ihm das nun sehr zu statten kommen.

Von der Lage der rechten Hand bey dem Accompagnement.

§. 2. Aniezo aber müssen wir zeigen, wie es einer machen soll, wenn ihm nur der Bass allein vorgeleget wird, und wie er da die bisher gehabte Discant-Noten muß entbehren lernen und selbst erfinden. Im Anfange kommt es einem sehr fremde und schwer vor, wenn man nach der einzigen Bass-Stimme die Griffe der rechten Hand selbst erfinden soll; daran muß man sich aber nicht kehren: es wird mit der Zeit, wenn man nur ein wenig Fleiß anwendet, immer leichter. Ich werde mich auch bemühen, es einem Liebhaber so leicht und deutlich, als es mir möglich seyn wird, zu machen. Denn da ich für solche schreibe, die sich selbst aus meinem Buche informiren wollen; so muß ich freylich ja daran gedenken, und mich hüten, daß ich sie nicht müde oder verdrießlich mache. Ich will anfänglich einige kurze Regeln, wornach sich die rechte Hand in ihren Griffen, in Ansehung der Lage und Folge derselben, richten kan, hersehen, kleine Exempel geben, und oft daran wieder erinnern.

§. 3. Kurze Regeln, betreffend die Lage der rechten Hand bey dem Accompagnement.

Reg. 1.

Sechszehen Regeln hievon.

Reg. 1. Der höchste Ton der rechten Hand muß nicht höher als bis \bar{f} oder \bar{f}_1 , und der tiefste nicht unter ungestrichen f oder e gehen.

Reg. 1.

Anmerk. Hierdurch bekommt nun die rechte Hand mehr als zwey ganze Octaven des Claviers zu ihrem Gebrauch. Gehet der Baß aber etwa bis \bar{e} oder wohl gar bis \bar{f} , so darf die rechte Hand wohl bis \bar{g} , ja bis \bar{a} gehen: und eben so, wenn sich die linke Hand in der grossen Octave aufhält (nemlich in einer Folge von Tönen), so darf die rechte Hand auch wohl bis e oder d herunter gehen. Die 13te Regel gehöret hieher.

Reg. 2. Ein jedes Stück fängt ordinair mit einem reinen Accord an; da kan ich nun anfangen, mit welchem Haupt-Accorde ich will.

Reg. 2.

Anmerk. Was man durch die drey Haupt-Accorde verstehet, ist aus dem ersten Abschnitt Cap. VIII. §. 2. bekannt. Ich kan derowegen mein Stück anfangen, also, daß ich die Octave oder Tertz des reinen Accords oben im kleinen Finger habe; es ist auch nicht verboten, mit der Quinte des Accords anzufangen; die Folge der übrigen Griffe und die gute Melodie muß die beste Lehrmeisterin seyn. In der eingestrichenen Octave wird am meisten angefangen, doch im Stück aus c oder d fängt die Ober-Stimme wohl in der zweygestrichenen Octave mit \bar{c} , \bar{d} , \bar{e} oder \bar{f} an, je nachdem die Baß Note hoch oder tief steht.

Reg. 3.

Reg. 3. Nach dem Anfange richten sich die nächst-folgenden Griffe.

Anmerk. Diese Regel ist wohl zu merken. Bey der Fingersehung in Handsachen muß die Folge betrachtet werden; denn dadurch lernet man, welche Finger hie oder da am geschicktesten zu nehmen sind: bey dem General-Baß siehet man auch auf die Folge; aber auch, fast noch schärfer, auf den vorhergegangenen Griff. Es gelten diese kleine Regeln, die wir hier geben, vornemlich, wenn man in seinen Exempeln nur vorerst mit lauter Consonanzen zu thun hat. Kommt man erst zu den Dissonanzen, so bestimmet diese Regel die Lage der rechten Hand noch genauer, wie an seinem Ort vorkommen wird.

Reg. 4. Wenn Pausen vorhergegangen, so kan ich meine Hand wieder nach Belieben, eben wie zu Anfang eines Stückes, einsetzen.

Reg. 4.

Anmerk. Beym Accompagnement gibt es Pausen, da das Clavier eine genau bestimmte Zeit schweigen muß, und das heist pausiren; welches wiederum eine Kunst ist, damit man nicht länger, als bestimmt ist, wartet, sondern zu rechter Zeit (nicht einen Augenblick zu früh noch zu spät) wieder anfängt. Wir werden in einem besondern Capitel davon handeln.

Reg. 5. Man nimmet immer denjenigen Griff (oder Haupt-Accord) der am nächsten zur Hand ist.

Reg. 5.

Reg. 6.

Reg. 6. Man läßt die rechte Hand folglich nicht viel herauf oder herunter springen.

Anmerk. Bey Liedern sind dergleichen Sprünge und Fälle oft vorgefallen, daher hat ein Choral-Spieler sich beym Accompagniren dafür zu hüten.

Reg. 7.

Reg. 7. Wenn der Baß eine Terzie steigt oder fällt, so kan die oberste Stimme der rechten Hand bestehen bleiben.

Anmerk. Wir werden bey den Exempeln sehen, wie alsdenn nur Eine Stimme, nemlich der Alt, ihren Ton ändert, und die oberste und unterste Stimme der rechten Hand ihren geübten Ton behalten. Es ist ein grosser Vortheil, daß in den Griffen der rechten Hand nicht immer alle Töne dürfen geändert werden. Die schweresten Ziffern sind gemeiniglich schon im vorigen Griff gewesen, und also bezubehalten, und leicht zu finden, wenn man nur die Intervalla aus dem ersten Abschnitt gut geternet hat.

Reg. 8.

Reg. 8. Man siehet dahin, daß die oberste Stimme der rechten Hand mit dem Baß eine Melodie oder singbaren Gang hat.

Erläuterung
dieser Regel.

Anmerk. Hiedurch wird nun von einem Anfänger nicht gleich gefordert, eine liebliche Melodie zu seinen Baß-Noten machen zu können, denn es heist so wie der Mann; so seine Kraft. Es will diese Regel ihn hier nur lehren, mit seiner rechten Hand nicht so lange, als es die folgenden Griffe erlaubeten, immer auf Einem und demselben Ton stehen zu bleiben; oder die rechte Hand so zu bewegen, daß alles fließende singende Wesen daraus gleichsam verbannt ist. Mit den Mittel-Stimmen, die aber doch auch singbar und ohne Quinten und Octaven seyn müssen, hat es so viel nicht zu bedeuten, als mit der obersten Stimme, weil solche am meisten ins Gehör fället und deren Fehler oder ungeschickte Fortschreitungen durch keine Vollstimmigkeit können bedeckt werden, wie bey den Mittel-Stimmen geschehen kan. Wer unsere kleine Regeln in Acht nimt, der wird schon was singbares in seiner obersten Stimme finden. Fast alle andere Regeln, die noch vorkommen werden, sind um der Melodie willen da. Daher hat ein General-Bassiste sich besonders darauf zu legen, daß er seine rechte Hand so fortschreiten und einrichten lernet, damit wenigstens die oberste Stimme nicht allein von verbotenen Quinten und Octaven (selbst von den verdeckten) und von ungeschickten Gängen gesäubert sey, sondern auch was Melodieuses hören lasse. Eine schöne Melodie zu machen, ist das vornehmste eines zierlichen manierlichen General-Basses. Dazu hilft folgende Regel auch sehr viel.

Reg. 9.

Reg. 9. Man nimmt, so viel möglich, Motum contrarium in acht.

Reg. 9.

Anmerk. Was Motus contrarius, Motus rectus und Motus obliquus sey, ist im ersten Abschnitt schon hinlänglich und deutlich angezeigt worden, als vornehmlich Cap. X. §. 6. ste Anmerk. item Cap. XIII. §. 15. und 16. item Cap. XV. §. 2. 10te Anmerk. ibid. §. 3. die 2te und 3te Anmerk. und sonst hin und wieder. Diß ist auch eine der wichtigsten Haupt-Regeln, wornach sich die rechte Hand in ihrem Herauf- und Herniedergehen zu richten hat, daß sie nemlich Motum contrarium gebraucht, das ist, sie gehet herunter, wenn der Bass herauf gehet; und umgekehrt, sie gehet hinauf, wenn der Bass herunter gehet, kurz: die Hände gehen einander entgegen, oder sie scheiden sich von einander; diß mag nun gradatim oder Sprungsweise (per saltus, saltuatim) geschehen. Hiedurch aber wird Motus rectus und motus obliquus nicht etwa so verhaßt und verboten, wie eine Reihe oder Folge verbotener Quinten und Octaven; mit nichten, Motus rectus befördert öfters und in manchen Fällen die Melodie der obersten Stimme besser, als Motus contrarius, und wird eben deswegen auch oft vorgezogen. Ein Anfänger aber, der sich noch nicht recht vor Quinten und Octaven in acht nehmen kan, muß sich mit dem Motu recto ohne Noth noch nicht viel abgeben. Motus obliquus kan auch leicht Anlaß zu Octaven geben, darum ist Motus contrarius am sichersten zu gebrauchen.

Reg. 10. In die oberste Stimme muß man weder offenbare noch verdeckte Quinten und Octaven bringen, und auch keinen ungeschickten Gang.

Reg. 10.

Reg. 11. In den Mittel-Stimmen müssen solche auch aufs beste vermieden werden.

Reg. 11.

Reg. 12. Um einen ungeschickten Gang zu vermeiden, läßt man beim reinen Accord wohl die Octave aus und verdoppelt die Terzie.

Reg. 12.

Anmerk. Zu den ungeschickten Gängen gehöret unter andern (worvon hernach etwas vorfallen wird) auch der Gang in Secundam superfluum; hievon ist schon im ersten Abschnitt etwas erwähnt worden, nemlich Cap. X. §. 5. 4te Anmerk. und Cap. XV. §. 3. 2te Anmerk. Von der Verdoppelung der Terzie oder Serte beim Serten-Griff siehe den ersten Abschnitt Cap. X. §. 6. die 6te Anmerk. Cap. XII. §. 5. und Cap. XVII. §. 13. wo man schon hinlängliche Nachricht davon findet. Wie aber beim reinen Accord statt der Octave die Terzie muß verdoppelt werden, davon werden wir bald ein Exempel haben.

Reg. 13. Man hält beide Hände so nahe als möglich zusammen.

Reg. 13.

Anmerk. Man hat sich zu hüten, daß zwischen der untersten Stimme der rechten Hand (dem Tenor) und der Bass-Stimme kein gar zu leerer

rer Zwischen-Raum (oder Vacuum) sey; denn dadurch hängt die Harmonie gar schön zusammen, und können auf solche Weise die etwa vorfallende Quinten und Octaven in den Mittel-Stimmen bedeckt und entschuldigt werden.

Reg. 14.

Reg. 14. Durch einen vollstimmigen Griff (vier Töne in der rechten Hand) kan man die rechte Hand, wenn sie der linken gar zu nahe gekommen ist, wieder in die Höhe bringen, damit man Raum zu neuen Fortschreitungen gewinne.

Anmerk. Dieser Vortheil ist erst recht zu gebrauchen, wenn wir mit Dissonanzen werden zu thun bekommen: denn da kan es leicht kommen, daß wegen regelmässiger Resolution derselben die rechte Hand ziemlich nahe zum Bass gerath; da denn zu einer etwas langen Note der Griff noch einmal in die Höhe genommen wird, wie an seinem Ort deutlicher wird gezeigt werden.

Reg. 15.

Reg. 15. Die grosse Terzie liebet das Heraufgehen.

Anmerk. Was hiedurch zu verstehen, wird am deutlichsten bey den Exempeln können gezeigt werden, wohin wir es versparen.

Reg. 16.

Reg. 16. Man schliesset nicht gerne ein Stück mit der Quinte oben.

Anmerk. Ein reiner Accord ist das Ende eines jeden musicalischen Stückes, oder eines Sazes im Liede; ja ein jedes musicalisches Punctum (vide I. Abschn. Cap. XV. §. 8.) hat zuletzt einen reinen Accord. In diesem Schluß-Accord wird nun lieber die 8 oder 3 als die 5 oben genommen. Ein Einschnitt aber (vide l. c.) hat oft im letzten Griff die Quinte, hierauf folget oft eine Achtel-Pause.

Anwendung
dieser Regeln.

§. 4. Sind der Regeln gleich vor dißmal viel geworden, so sind sie doch leicht in acht zu nehmen. Man hätte wohl aus diesen sechzehn Regeln drey bis vier machen können; allein ich denke, es wird so besser und leichter zu verstehen seyn. Aniezo wollen wir solche Regeln ein wenig üben, und dazu anfänglich die Säge aus dem Liede: *Werde munter, mein Gemüths* &c. so wie es sich im ersten Theil des Clavier-Spielers befindet, nehmen. Unser Zweck soll dabey vornemlich seyn, eine kleine Anweisung zur Lage der rechten Hand zu geben, und zwar nach den gegebenen sechzehn Regeln; da wir denn finden werden, wie zu einerley Bass-Noten die rechte Hand in der obersten Stimme auf verschiedene Weise sowohl gut als unrecht ihre Griffe nehmen kan. Der erste Satz unsers Liedes hat nichts als reine Accorde zu g, d und c, und kan doch so oft verändert werden, wie aus folgenden Exempeln zu sehen.

Die Lage der
rechten Hand
kan verschiede-
nen seyn.

N. 1.

Erster Satz,
worin die rech-
te Hand aller-
ley Fortschre-
tungen nimt.

Hier

Erläuterung
derselben.

Verdeckte
Octaven.

Hier haben wir nun dem Bass des ersten Sages eine neunfache Begleitung der rechten Hand gegeben. In allen neun Arten sind weder verbotene Quinten noch Octaven, jedoch ist eine besser als die andere. N. 1. 2. 3. haben alle eine gute Melodie, die rechte Hand nimmt hier auch immer den nächstgelegenen Griff; hingegen bey N. 5. und 6. nimmt sie zwar ihren Accord noch näher, und behält im folgenden Accord, was vom vorhergehenden hat bleiben können, allein eben dadurch ist die Melodie doch ein wenig zu einfältig geworden. N. 4. hat die Melodie vom Liede: Werde munter &c. und ist so gut nicht, wie N. 1. 2. 3. denn es gibt verdeckte Octaven drinn, bey der 3 und 4ten Bass-Note d' und g hat der Discant $\bar{a} \bar{a}$. Der Accord zu d' ist $\bar{a} \bar{a} \bar{f}is$, und der darauf folgende Accord zu g ist $\bar{a} \bar{h} \bar{g}$. Nun ist aus dem ersten Abschnitt Cap. XVII. §. 17. bekant, wie die verdeckten Octaven offenbar werden, wenn man die durchgehende Noten (als hier bey $d' g$) macht, da denn die letzte durchgehende Note von d zu g das fis ist, fis hat die Tenor-Stimme im Griffe zu d , und \bar{g} im Griffe zu g , da sind nun die verdeckten Octaven im Tenor entdeckt; es lassen sich von einem Anfänger die verdeckten Octaven am besten merken, wenn er solche verdächtige Griffe aussetzet; es mag hier geschehen:



Es ist diese Melodie im ersten Theil mit Fleiß in lauter reinen Accorden gesetzt, darum ist der Bass, der freylich durch Untermischung anderer Griffe viel besser hätte können gemacht werden, nun so gerathen; es war auch noch nicht Zeit, von verdeckten Octaven zu reden. N. 7. 8. und 9. haben zwar alle eine gute Melodie, welche sich zu einer Lieder-Melodie wohl schicken, indessen machte ein Accompagnist schon zu viel Bewegung, er kan es sonst ja gut und näher haben. N. 8. und 9. haben im Anfange auch einen unnöthigen Sprung.

§. 5. Nun wollen wir, zu eben diesem Bass, der rechten Hand allhier eine unrechte Lage geben, und mit Fleiß unrecht machen; damit wir Gelegenheit haben, dafür zu warnen.

N. 1.

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10.

Wiedeh. Gen. Bass.

11

Hier

Entdeckung
der darin be-
findlichen
Fehler.

Hier ist die Lage der rechten Hand wieder auf zehnerley Art, aber eine jede Art hat ihre Fehler und ist deswegen zu verwerfen. N. 1. und 2. haben zwar eine Melodie, allein es sind Octaven drinnen, und zwar da, wo der kleine Strich steht. N. 3. hat wieder eine Melodie, allein der Sprung von a nach h die verdeckten Octaven bey h \bar{g} , und der Sprung von a nach a machen es verwerflich. Wir haben im 1ten Abschn. Cap. XVII. §. 18. zwar gesagt, daß zuweilen in der Ober-Stimme eine verdeckte Octave erlaubt ist und §. 17. finden wir bey den Exempeln, nemlich N. 5. eben diese verdeckte Octave bey a \bar{c} . Allein es ist zu merken, daß dergleichen verdeckte Octaven in der Ober-Stimme nur im Schluß eines Satzes passiren können und auch oft vorkommen; hier ist aber die verdeckte Octave in der obern Stimme mitten im Satz, und also nicht erlaubt. N. 4. 5. 6. und 7. haben keine gute Melodie, springen auch gar zu sehr. Eine solche hüpfende Bewegung der rechten Hand ist nun im Accompagnement ganz und gar verboten, und deswegen aufs strengste zu meiden; N. 8. hat wieder gar zu viel Sprünge, und dazu auch Octaven (obgleich *motu contrario*) und taugt derowegen für uns nicht; N. 9. gehet fast in lauter verbotenen Quinten, und eben dadurch bekommt die Tenor-Stimme lauter Octaven mit dem Baß, es springt sehr gefährlich und taugt überall nichts; gleichen Schlags ist N. 10., da sind im ersten Tact Quinten und im andern Octaven und ist voller Sprünge, so gar bis \bar{g} , ist derowegen auch nichts werth.

Anfänger ma-
chen sich aus
Unwissenheit
oft manches
schwerer, als
es ist.

§. 6. Wer nun die guten Exempel §. 4. mit diesen vitiösen vergleicht und dabey an die gegebene sechzehn Regeln gedenket, der wird finden, daß die guten Exempel nicht allein besser ins Gehör fallen, sondern auch besser und viel leichter zu spielen sind als die unrichten. Es sind folglich viele Regeln, die man von der rechten Lage der Hand gibt, auch deswegen mit da, damit ein Anfänger sich keine unnöthige Mühe mit Sprüngen und Hüpfen geben möge, es ist also ein Vortheil darin, wenn man diese Regeln ausübet und in acht nimt. Es ist die Art eines Anfängers, sich ein Ding fast schwerer zu machen, als es nöthig ist. Man bedenke nur, was bey Hand-Sachen eine unrechte Fingersezung bey einem Anfänger nicht vor Schwierigkeiten, Stolpern und Fehlen verursacht, welche Schwierigkeiten durch eine gute und commode Fingersezung aber alle gehoben werden. Eben so macht es ein Anfänger im Accompagniren, er springet und vagiret mit der rechten Hand gerne ohne Noth herum; das Choral-Spielen, welches dergleichen oft erfordert hat, hat ihn daran gewöhnet. Ist er nun noch nicht im Stande, die dreyfache Veränderungen eines Accordes (und aller andern Griffe) zur rechten Zeit zu gebrauchen, oder ist ihm eine Veränderung des Accordes (oder ein Haupt-Accord) be-
fanter

kanter als die andere, so will er immer gerne die nehmen, die er dem Gedächtniß nach inne hat; er nimt entweder gerne immer (beym reinen Accord) die Octave oben, oder die Quinte oder die Terzie, je nachdem ihm eine Art vor der andern geläufiger oder bekanter ist, da kan es denn nicht allein ohne viele Sprünge (die Gelegenheit zu manchem Mißschlag geben) nicht ablaufen, sondern Quinten und Octaven finden sich auch allezeit dabey nothwendiger Weise mit ein; daher es denn höchstnöthig ist, daß ein Anfänger die dreyfache Veränderung eines Accordes (ja aller andern Griffe) so vollkommen inne habe, daß ihm einerley ist, diese oder jene Veränderung des Accordes zu nehmen; ob er die Octave oder die Quinte oder die Terzie oben im kleinen Finger haben soll, das muß ihm, sage ich, einerley seyn. Wie ich denn auch hoffe, daß meine Leser und die sich meiner Arbeit zur Selbst-Information bedienen wollen, durch den Gebrauch des ersten Abschnitts sich werden geschickt gemacht haben, alle Accorde mit ihren Veränderungen gleich treffen zu können; denn diß ist die erste Uebung eines angehenden Accompagnisten, daran es auf keine Weise mehr fehlen muß.

Die drey Veränderungen aller Griffe muß man recht inne haben.

S. 7. Es kan einem Anfänger auch nicht schaden, wenn er auch seine rechte Hand in der obern Stimme so viel möglich ruhen ließe, so wie unter den Exempeln Sphi 4. N. 5 und 6. zeigt: denn ob hie gleich die Melodie nicht sonderlich ist, so gewöhnet er sich doch hiedurch an, den nächsten gelegenen Accord zu suchen und verlernet das Springen und Flattern der rechten Hand, es ist auch am leichtesten auszuüben. Tractiret er beym General-Baß zugleich Hand-Sachen, so wird die rechte Hand dadurch nicht steif oder verdorben: ich sage auch nicht, daß er hernach immer hin dabey bleiben sollte; nein, ich widerspräche sonst meinen gegebenen Regeln; hier wird ein Anfänger gemeynet in seinen ersten Uebungen, und der beym Choral-Spielen gewohnt geworden mit der rechten Hand allerley Sprünge zu machen. Die Melodie der obern Stimme ist eine Zierde des Accompagnements, dergleichen aber noch von keinem Anfänger kan gefordert werden. Nimt ein Anfänger nur zuerst immer den nächstgelegenen Accord, und hütet sich vor Quinten, Octaven und ungeschickten Gängen, und erlanget in dieser Art des Accompagnements erst einen kleinen Habitus, so kan man schon mit ihm zufrieden seyn; vornemlich da er bey dem allen doch auch sehr genau auf den Tact muß acht haben. Das zierliche muß kommen, wenn das wesentlich-nothwendige erst da ist. Diß sey einem Anfänger zum Trost gesagt, der mannigmal bey Lesung der musicalischen Bücher nicht wenig erschrickt, wenn er so viel und so mancherley darin findet, was zum Accompagnement gehöret, da er doch grosse Lust hat, zu seinem bloßen Vergnügen, nur erstlich das nothwendigste hievon zu wissen, um mit einem guten Freunde, der etwa eine hübsche Violin oder Traversiere spielt

Das Springen mit der rechten Hand muß man meiden.

Vom Anfänger muß man nicht zu viel fordern.

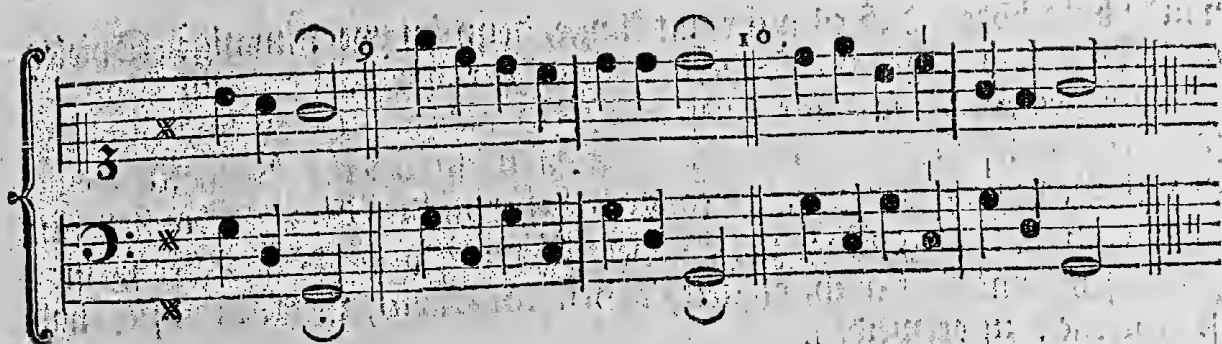
Musicalische
Schriften
werden re-
commended.

oder bläset, zuweilen eins machen zu können, (wie man zu reden pfleget.). Solchen Liebhabern möchte gerne in diesem Abschnitte ein Genüge thun: dahero ich denn auch meinen ganzen Vortrag darnach suche einzurichten. Bey diesem allen aber werde ich doch der Kunst nichts vergeben, oder einem Liebhaber, mit wenigem schon vergnügt zu seyn, anrathen; nein, ein rechter Liebhaber der Music wird ohne mein Erinnern schon immer weiter zu kommen suchen. Andere musicalische Schriften können ihm hernach gute Dienste thun, sonderlich des Herrn Bachs zweyter Versuch über das *Accompagnement*, Herrn Sorgens *Compendium harmonicum* und *Vorgemach*, und Herrn Löhleins *Clavier-Schule*, und andere neue und ältere Autores, die bekannt sind und vom General-Baß geschrieben haben, und deren schon hin und wieder ist gedacht worden.

Zweyter Satz
in guten und
schlechten
Fortschreitun-
gen.

§. 8. Nach dieser kleinen Digression gehen wir zum zweyten Satz unsers Liedes, da wir denn abermal verschiedene Arten der Lage der rechten Hand hersetzen wollen, erstlich die guten und hernach die unnützen; daraus ein Anfänger denn begreifen lernet, daß er nicht an einerley Lage der Hand gebunden ist, und wofür er sich vornemlich zu hüten hat. Hier sind sie:

The musical notation consists of eight measures, each with a right-hand staff (treble clef) and a left-hand staff (bass clef). The right-hand staves are numbered 1 through 8, indicating different fingerings or positions. The left-hand staves are marked with an asterisk and a cross, indicating a specific fingering or position. The notation is in 3/4 time and G major.



N. 1. hat die Melodie des Liedes, und ist so gut nicht als N. 2. 3. und 4. (vide S. 4. fast am Ende) denn hier geht die nach der grossen Terzie folgende Stimme oder Note in die Höhe nach S. 4. Reg. 15. diß Heraufgehen liebet die grosse Terzie, es klinget auch besser, wie man hören kan, wenn man N. 7. da zu g die Terzie major \flat nicht in derselben Stimme heraufgeht, spielt. Ferner ist eine gute Melodie darin, und die rechte Hand hat eine mässige erlaubte Bewegung. N. 5. hat zwar eine sehr einfältige Melodie, kömmt es aber, daß die rechte Hand in andern Sachen, worin der Baß so wie hier wäre, so läge, daß zu g die Octave im Accord oben wäre, so könnte ein Anfänger (siehe S. 7.) die rechte Hand, so wie hier N. 5., ruhen lassen, das wäre ihm nicht zu verdenken. Die andern Exempel sind verschiedener Ursachen wegen nicht nachzuahmen. N. 6. macht zwar keine offenbare aber doch verdeckte Quinten, ein paar Noten können solches am besten zeigen:

Anzeige, welche Arten gut, und welche nicht gut sind.

Verdeckte Quinten.



Weil ich hier in beyden Händen die durchgehende Noten ausgesetzt habe, so offenbaren sich bey a \sharp und g \flat die Quinten.

Wenn also die Tertie major im Griff oben gewesen, so nimt man nicht gerne im folgenden Griff die Quinte, viel lieber aber die Octave, eben wie N. 1. 2. und 4. geschehen. N. 7. könnte wohl passiren im vierstimmigen Accompagnement, und ist vollends gut, wenn die linke Hand hier zu ungestrichen c die Octave \sharp nimt: alsdenn lieget die ganze Harmonie zu c beyammen: wer aber zweystimmig mit Baß und Discant also spielen wolte, daß die Ober-Stimme mit dem Baß gleichen Ton hätte, der würde

würde bald hören, daß es nicht gut klinge, denn im zweystimmigen Spielen muß Bass und Discant, sonderlich wenn der vorige Ton zum Bass die Quinte gewesen, nicht oft einerley Noten haben. N. 8. und 9. haben zwar eine gute Melodie, allein die linke Hand macht bey N. 8. ein wenig zu viel Bewegung vor einen Anfänger, besser ist hier N. 3. Sonsten kan N. 8 passiren. N. 9. fängt zu hoch, nemlich mit \bar{g} an. N. 10. aber springt gar zu sehr, und hält auch, obgleich *motu contrario*, Octaven in sich, und ist deswegen zu vermeiden.

Dritter Satz,
nach seinen vi-
tiofen Fort-
schreitungen.

§. 9. Nun wollen wir auch den dritten Satz unsers Liedes, der der erste im andern Theil ist, nach seiner rechten als unrechten Lage der rechten Hand aussetzen, es mögen einige vitiofe vorhergehen.



Gefährlicher
Gang in moll-
Tönen kan auf
mancherley
Art unrecht
gemacht wer-
den.

Es ist der Gang im Bass von f nach e (oder auch von e nach f) ein fataler Gang, der in den moll-Tönen gar leicht und mannigmal unvermuthet vorfällt, denn hier ist die Melodie von g dur ins a moll gewichen; denn man hat hier die schönste Gelegenheit von der Welt, alles, was nur verboten ist, nemlich Quinten, Octaven und einen ungeschickten Gang anzubringen. Wolten wir die ersten zwey Noten unsers Satzes so accompagniren, wie bey N. 1 zu sehen, und mit der Octave anfangen, so würde gar keine gute Fortschreitung folgen können, und es ginge die oberste Stimme mit dem Bass bey f \bar{e} in gänzlich verbotenen Octaven, und in der Alt-Stimme wären bey \bar{e} und \bar{f} die Quinten zu f und e einmal offenbar gnug; wir dürfen

fen hier also wegen der Folge (vide §. 3. Reg. 3.) im Accord zu *f* die Octave nicht oben nehmen. Versuchten wirs endlich mit der Quinte oben, wie N. 2. zu sehen, so sind denn zwar keine Quinten und Octaven darin, weil es *motu contrario* gehet, allein die unterste Stimme der rechten Hand der Tenor hat eine übermäßige Secunde (*Secundam superfluam*) von *f* nach *gis*, (vide §. 3. Reg. 11. und 12.) welches auch wieder nicht erlaubt ist. Nun wollen wir im Accord zu *f* mit der Terzie oben anfangen, so wie es eigentlich die Melodie unsers Liedes mit sich bringet, wie bey N. 3. zu sehen. Allein jetzt liegt die *Secunda superflua f gis* wieder in einer Mittel-Stimme, nemlich in Alt. Nun ist dieser Gang der *Secundæ superflue* im Alt Gang der zwar so schlimm nicht als im Discant und Tenor, und fällt auch so stark nicht ins Gehör, wenn der Bass (wie hier) nicht zu weit davon lieget; allein wer die Alt-Stimme singen sollte, würde doch seine liebe Noth dabey finden, und weil dieser Fehler auch am meisten in den Mittel-Stimmen begangen wird, (denn es wäre ein gar zu starker Uebellaut und auch zugleich wieder andere Regeln gefehlet, wenn man der obersten Stimme, dem Discant, ohne Ursach, einen Gang in *Secundam superfluam* geben wolte. Heut zu Tage findet man diesen Gang wohl, wenn der Componist einen gewissen Affect oder dergleichen ausdrücken will, darauf sich aber ein angehender Accompagnist nicht berufen darf,) so ist er auch in den Mittel-Stimmen zu vermeiden. Wolte man aber alles vollstimmig, so wie bey N. 4. spielen, so wäre der Fehler bedeckt, und ginge im ersten Griff zu *f* das *a* in unisono, also, daß Alt und Discant beyde *a* hätten, und im folgenden Griff hätte der Discant *a* und die erste Alt-Stimme *gis*. Bey der Vollstimmigkeit haben also alle dergleichen Fehler nichts zu bedeuten, wenn da nur die oberste Stimme mit dem Bass rein und ohne Fehler ist. Weil wir es nun aber mit einem vierstimmigen Accompagnement zu thun haben, wie machen wir es denn, das wir diesen beyden ersten Noten *f e* ihr Recht geben? Wäre es mir erlaubt hier den Bass zu ändern, so wolte ich statt *f* lieber *a* mit einem reinen Accord nehmen, als welches hier wohl angehen könnte. Allein wenn nun alle Stricke reißen und gar kein Rath mehr ist diese beyde Accorde dreystimmig in der rechten Hand zu nehmen, so will einmal der rechten Hand eine Stimme nehmen oder sie vielmehr mit einer andern in unisono gehen lassen; wie man denn beym vierstimmigen Accompagnement doch so gebunden nicht ist, daß man nicht zuweilen, selbst beym reinen Accord, wenn es die Noth oder der Wohlklang erforderte, eine Stimme mit der andern sollte in unisono können gehen lassen; wir wollen deswegen wieder einige Exempel von der Lage der Hand bey diesem Satz he setzen, und allerley Proben machen, bis wir die beste finden.

Gang der
Secundæ su-
perflue.

Wie die beste
Lage zu finden.

The musical score consists of three systems of staves. Each system contains two staves, likely representing different voices or instruments. The notation includes notes, rests, and various accidentals (sharps, flats, naturals). The first system is marked with a '5.' and the second with an '8.'. The third system is marked with an '11.'. The music is written in a historical style, possibly from the 18th or 19th century.

Bei N. 5. habe ich den Alt mit dem Discant in unisono gehen lassen, da sehe ich nun zwar die fatale Secundam superfluum nicht mehr, allein in der Tenor-Stimme merke ich zu meinem Leidwesen zwei offenbare Quinten, denn τ ist die Quinte zu f , und b ist die Quinte zu e ; diß wegwerfen der Octave im Alt beym Accord zu f hat mir nichts geholfen. Ich will also die Octave im Accord zu e wegwerfen, wie bei N. 6. geschehen, da ich Alt und Tenor in unisono habe. Nun ist endlich ein mal das Quinten- und Octa-

ven:

ven-Geschmeiß und die unartige Secunda superflua weg. Allein, halt! was habe ich gemacht? es geht der Alt ja mit dem Bass in Octaven einher bey f. Ich will einmal statt des motus recti den motum contrarium gebrauchen, wie N. 7. zeigt, da gehet nun Discant und Alt in unisono, nun deucht mir, ist kein Fehler darin. Nein, so ist es recht, so muß der gleichen Satz gespielt werden. Von N. 1. bis 6. ist also alles unrecht; N. 7. aber ist recht. Ob nun aber gleich bey N. 6. der motus rectus Octaven verursachte, so kan doch auch der motus rectus allhier gar gut angehen, wenn ich im Accord zu f, die Octave weglasse, und hingegen die Tertz verdoppele, wie N. 8. zeigt. N. 9. weist, wie dieser Satz zu spielen wäre, wenn im ersten Accord die Quinte oben läge. Diese drey letzte Arten N. 7. 8. 9. sind auch allein gut und müssen in solchen Fällen in acht genommen werden. Daher merke man sich diese Regel: „Wenn zwey Tönen im Bass einen halben Ton steigen oder fallen (oder wenn in moll Tönen die Sexta modi, wie hier f zu a in a moll die Sexte ist, vor der Quinte des Tones mit der grossen Tertz hergehet) und die tiefste Note Tertiam maiorem über sich hat, und beyde Töne einen reinen Accord haben sollen, so muß beyim höchsten Ton (bey der Sexta modi) entweder die Octave wegfallen, da denn der Alt mit dem Discant in unisono motu contrario gehet, oder man verdoppelt allhier die Tertz und brauchet motum rectum.“ Wir haben hier nun den Fall, da die höchste Note zuerst stehet, als fe, stehet nun aber die tiefste Note erst, als ef; so gehet es, wie N. 10. und N. 11. entweder muß die Octave in unisono stehen, oder die Tertz bey f muß verdoppelt werden. Dieses habe mit Fleiß so ausführlich abhandeln wollen, fällt nun dergleichen Gang vor, so wird man sich desto besser erinnern, daß hiebey was in acht zu nehmen. Unrecht wäre es, wenn dieser Satz also gespielt würde wie N. 1. 2. 3. und so, wie folget:

Regel, wie in den moll-Tönen die Secunda superflua zu vermeiden.

Verbotenes Springen der rechten Hand.

N. 12.

14.

Wiedeb. Gen. Bass. Ex In

In diesen dreien Exempeln springet die rechte Hand gar zu sehr, sind also nur zur Warnung hier, um sich in der rechten Hand für dergleichen Sprünge zu hüten.

Vierter Satz,
mit verschie-
denen guten
und schlechten
Fortschreitun-
gen.

§. 10. Nun wollen wir den vierten Satz hersehen, und verschiedene Arten der Lage der rechten Hand hersehen.

N. 1.

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10.



Dieser Satz ist eine Repetition des vorigen Satzes, nur daß der vorhergehende Satz aus *a moll* war, dieser aber aus *c dur*. Es ist also eben so viel als eine Transposition des vorigen Satzes: weil ich aber kein Stück, so aus einem moll-Ton ist, in dur-Ton übersetzen kan, eben so wenig wie ich ein Stück aus *g dur* auch aus *g moll* spielen kan; so ist es eigentlich keine Transposition, sondern eine Repetition um eine Terzie höher; dergleichen denn allenthalben gnug zu finden ist. Im Hallischen Gesang-Buch stehet das Lied: Warum betrübst du dich mein Herz? im *g moll*: an unserm Orte und sonst wird diese Melodie aus *g dur* gesungen; denn weil diese Melodie nur eine Quinte im Ambitu hat, so hat solches hier angehen können. Dergleichen findet man aber selten. Wer es aus *g dur* spielen will, muß wenigstens den Baß hie und da ein wenig ändern; der Discant braucht keine andere Aenderung, als daß ich statt *b* das *b* spiele; sie klingt aus *g dur* zuversichtlicher und lieblicher, als aus *g moll*.

Gleich bey den beyden ersten Noten unsers Satzes haben wir eine wichtige Regel zu bemerken. Wir wollen sie repetiren, es ist diese: „Wenn zwei Baß-Noten nacheinander oder gradatim steigen oder fallen, so muß die rechte Hand nicht mit steigen oder fallen, wie der Baß, (das wäre *Motus rectus*, der hier bey den vierstimmigen Accorden-Exempeln von einem Anfänger noch zu vermeiden ist) „sondern den *Motum contrarium* gebrauchen (vide §. 3. Reg. 9.) nemlich weil hier die linke Hand zweene Töne gradatim herunter gehet, so muß die rechte Hand das Gegentheil thun, nemlich herauf gehen: als N. 1. hat der Baß *a g*, daher geht nun der Discant herauf und nimt *c a* oder auch wie bey N. 2. *a b*. Wer nun hier nicht *Motum contrarium*, sondern *Motum rectum* gebrauchen wolte, der machte, wie aus N. 3. und 4. zu sehen, Quinten und Octaven und zwar beyderley zugleich, N. 3. liegen die Octaven im Alt und die Quinten im Tenor. N. 4. hat die liebliche Quinten gar in der obersten Stimme und die Octaven im Tenor, größer ließen sich keine Quinten und Octaven machen. Daher merke man sich dieses als eine rechte Haupt-

Ernue-
rung.

Beurtheilung
voriger Arten
der Fortschrei-
tungen.

Regul, daß man sich sonderlich bey gradatim gehenden Noten des *Morus contrarii* bedienen muß. Wer sich diese Regul wohl merket, und dabey immer den nächstgelegenen Griff erwählet, und alle Intervalla oder Signaturen mit ihren dazu gehörigen Stimmen unverweilt und ohne mühsames Suchen treffen kan; der hat, wenn er hiebey noch ein wenig vom Tact und von den durchgehenden Noten verstehet, die Kunst des General-Basses und zu accompagniren schon so gut als gefasset, das andere läßt sich nach und nach mit leichter Mühe lernen. Sonsten ist die Lage der Hand bey N. 1. 2. 5. 6. recht gut. N. 7. gehet auch wohl an und von einem Anfänger zu gebrauchen; bloß daß hier nach dem Accord zu *g*, wozu eine Terzie major im Alt gewesen, der Alt nicht herauf sondern herunter gehet, das macht, daß N. 1. 2. 5. 6. besser ist. Wenn aber dergleichen in der Ober-Stimme vorfällt, wie bey N. 8. da erstlich zu *g* die Terzie major \sharp oben lieget, und im folgenden Griff zu \flat die Quinte \sharp wieder oben lieget, so kömmt eben der Gang wieder heraus, wofür schon §. 8. bey Gelegenheit des sechsten Exempels gewarnet worden, daher ist N. 2. besser. N. 9. springt zu sehr, und hat mit dem Bass keine gute Melodie. N. 10. gehet zu hoch, ordentlicher Weise darf die rechte Hand nicht höher als \bar{f} und nicht tiefer als ungestrichen *f* kommen. Bey N. 1. und N. 6. könte im letzten Griff zu *c* die Terzie eben so gut als die Octave oben liegen. N. 11. schließet mit der Quinte im Accord zu *c* oben, diß thut man nun nicht gerne, sondern schließet viel lieber mit der Octave oder Terzie oben, deswegen ist N. 11. nicht gut.

Fünfter Satz,
nach guten
und schlechten
Fortschreitun-
gen der rech-
ten Hand.

§. 11. Nun kommen wir endlich zum fünften Satz unsers Liedes, welcher im Discant zwar, was die Melodie des Liedes selbst betrifft, mit dem ersten Satz einerley ist, allein der Bass hat doch eine kleine Aenderung; denn im ersten Satz finden wir zu \sharp zweymal im Bass *g*, hier aber steht zum zweyten \sharp im Bass *e*. Diß kömmt nun bey Liedern oft vor, nemlich daß Ein Satz mehr als einmal darin vorkömmt, da man denn diesen Satz, wenn er zum andern mal vorfällt, zur Veränderung einen andern Bass giebet, dadurch denn die Harmonie gleich ein wenig verändert wird. Wir wollen nach unserer Gewohnheit abermal in verschiedenen Exempeln anzeigen, wie die rechte Hand hier recht oder unrecht verfahren kan in Ansehung ihrer Bewegung. Hiedurch meyne einem Anfänger den deutlichsten Begriff von der rechten oder unrichten Lage der rechten Hand beybringen zu können: denn weil viel daran gelegen, und ein Choral-Spieler beym Accompannement die rechte Hand nach Regeln selber muß einrichten und legen lernen, und die geschickte Fortschreitung derselben in acht zu nehmen hat; so können ihm dergleichen Exempel sehr nützlich seyn.

N. 1.

3. 4.

5. 6.

7. 8. 9.

10. 11.

Beurtheilung
dieser Sätze.

N. 1. 2. 3. und 4. sind unter allen am besten: da ist eine gute Melodie, und die rechte Hand nimt allhier auch keine Sprünge vor, wie bey N. 5. und 6. die deswegen nicht gut. Unter den vier ersten Nummern ist wiederum N. 2. und N. 4. besser als N. 1. und 3. Bey N. 1. ist nicht zum besten, daß nach dem letzten *g* des ersten Tactes, da die grosse Terzie \bar{u} im Alt lieget, die rechte Hand bey *c* im Bass herunter gehet, denn dadurch ist verhindert das Heraufgehen der grossen Tertie welches bey N. 2. und 4. geschieht. Zudem ist in diesem Exempel und auch bey N. 3. bey *d g* in der rechten Hand eine solche verdeckte Octave im Tenor, wie §. 4. im Exempel ist angezeigt worden. N. 2. und 4. aber sind ganz rein. Freylich ist dieses, was an N. 1. und 3. aniezo getadelt worden, nur eine Kleinigkeit, worauf ein Anfänger unmöglich schon reflectiren kan. Man siehet aber, daß selbst der *Motus obliquus* auch gefährlich zu gebrauchen ist; denn daher sind hier die verdeckten Octaven entstanden. N. 7. wäre noch so ziemlich, es gehet aber zu hoch; eine Octave tieffer könnte es ein wenig besser angehen, doch kan alsdenn die rechte Hand bey dem ersten Griff nur zwey Stimmen oder Töne nehmen, wie bey N. 8. und 9. zu sehen, unter welchen beyden Nummern N. 9. besser ist als N. 8. N. 10. hat gar Quinten und Octaven in den Accorden zu *e* und *d*, und taugt daher gar nichts: der *Motus rectus* ist Schuld daran, deswegen ist N. 4. besser und N. 11. auch weit vorzuziehen.

Motus rectus
bey einer Folge
reiner Accorde
verursachet,
daß die 8
wegbleibet.

§. 12. Vom sechsten Satz finde nicht nöthig, wieder Exempel her zu sehen, denn er ist im Bass und Discant mit dem zweyten Satz ganz einerley. An statt dessen wollen wir noch ein Wort reden von der Verdoppelung der Terzie bey dem reinen Accord mit Hinweglassung der Octave. Es wird heut zu Tage Mode, einen reinen Accord in der rechten Hand nur zweystimmig zu nehmen, und entweder die 8 oder 5 weg zu lassen, oder statt der 8 die Terzie zu verdoppeln. Ein Anfänger aber bemühet sich hier noch nicht sonderlich damit, ausgenommen, was bey dem dritten Satz davon ist angemerkt worden; denn hier erfordert es die Noth, und war dieses das einzige Mittel, den Quinten, Octaven und der übermässigen Secunde daselbst aus dem Wege zu gehen. Es wird aber heutiges Tages die Octave im reinen Accord weggelassen und die Terzie dafür verdoppelt, oder man läßt eine Stimme mit der andern in *Vnifono* gehen, um allen Stimmen einen bessern Gang oder Gesang zu geben, da man denn selbst in einer Folge von reinen Accorden so gar *Motum rectum* gebraucht, als:



Dies gehöret nun zwar einiger massen schon mit zum zierlichen General-Baß, und ist nicht für Anfänger, indessen wollen wir noch ein wenig dabey stille stehen.

Mannichmal darf ein reiner Griff nicht nach seinem gewöhnlichen Inhalt gemacht werden, und zwar um dreyerley Ursachen willen: 1) Um verbotene Octaven zu vermeiden, 2) um der Resolution einer Dissonans willen, und endlich 3) am öftersten um den Mittel-Stimmen einen bessern Gang zu geben. Denen Besitzern und Liebhabern des neuen Wernigeröder Choral-Buchs zu gefallen, und überhaupt die Nothwendigkeit der Weglassung der Octave desto besser einzusehen, wollen wir einige Sätze aus bemeldtem Choral-Buch hersehen, und die Griffe darüber ausschreiben. Es gehet also eine Verdoppelung bey einem reinen Accord vor,

1) Um verbotene Octaven zu vermeiden, als aus diesen Exempeln zu sehen:

Pag. 17.

137.

223.

229.

250.

302.

310. 311.

312.

314.

a) Um der Resolution einer Dissonanz willen. (vide Cap. VI. und VIII.)

Pag. 21.

30.

44.

104. 109

122. 128 II. 252.

150. 190.

ibid. 214.

218. 240.

Wiedeb. Gen. Bass.

Vn

246.

246. 252.

307. 312.

3) Um den Mittel-Stimmen einen bessern Gang zu geben.

17. ibid.

31. 33.